

PANORAMA SOUDOBÉ LITERATURY ITALSKÉ



DĚJINY LITERATUR XIV

DĚJINY LITERATUR:

NOVODOBÉ DĚJINY LITERATURY FRANCOUZSKÉ. Napsal Gustav Lanson. Díl I. Kč 9.—, díl II. rozebrán.

ČTENÍ Z RUSKÝCH DĚJIN A Z RUSKÉ LITERATURY. Napsal Sergěj Volkonskij. Rozebráno.

DĚJINY ŘÍMSKÉ LITERATURY V PĚTI HODINÁCH. Napsal Th. Birt. Kč 3.—, váz. Kč 10.—.

DĚJINY LITERATURY ANGLICKÉ. Napsal Augustin Filon. Rozebráno.

STUDIE Z NOVĚJŠÍ LITERATURY NĚMECKÉ. Napsal Jan Krejčí. Kč 7-20.

DĚJINY LITERATURY POLSKÉ. Napsal Alexandr Brückner. Díl I. rozebrán; Díl II. Kč 18.—.

DĚJINY LITERATURY ITALSKÉ. Napsali Wiese a Percopo. Díl I. rozebrán; díl II. Kč 9.—.

DĚJINY LITERATURY ČESKÉ. Napsal Jan Jakubec. Prvé vydání rozebráno. Druhé přepracované a rozšířené vydání dílu I. Kč 150.—, váz. Kč 175.—, díl II. v tisku.

DĚJINY ŠPANĚLSKÉ LITERATURY do konce XVIII. století. Napsal James Fitzmaurice-Kelly. Kč 12.—, váz. Kč 24.—.

DĚJINY LITERATURY NORSKÉ. Napsal Just Bing. Kč 9.—.

SLAVNÍ SPISOVATELÉ AMERIČTÍ. Napsali W. P. Trent a John Erskine. Kč 16.—, váz. Kč 32.—.

ANGLICKÁ LITERATURA doby nejnovější od Dickense až k Shawovi. Napsal Leon Kellner. Kč 49.—, váz. Kč 69.—.

DĚJINY SOUDOBEHO PÍSEMNICTVÍ A MYŠLENÍ FRANCOUZSKÉHO. Napsal Daniel Mornet. Kč 27.—, váz. Kč 47.—.

DĚJINY SOUDOBE LITERATURY ITALSKÉ. Napsal Benjamin Crémieux. Kč 21.—.

V tisku:

DĚJINY SOUDOBE LITERATURY RUSKÉ. Napsal Vladimír Pozner.

BENJAMIN CRÉMIEUX

11-C-150

PANORAMA SOUDOBE LITERATURY ITALSKÉ

PŘELOŽIL FR. KOVÁRNA



VYDAL JAN LAICHTER V PRAZE 1930

Veškerá práva vyhrazena.

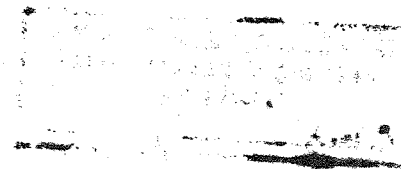
Koupi od <i>Wid'lova</i>
Darem od <i>čas. Vlast' obta</i>
V za Kčs
Inv. čís: <i>6.642</i>
Sign:

ÚSTŘEDNÍ KNIHOVNA
PRÁVNICKÉ FAKULTY UJEP
STARÝ FOND *0512*
č. inv.:

Tiskem Edv. Leschingra v Praze.

JULIENU LUCHAIROVI,

*který mi otevřel brány Itálie
na památku krásných dní ve
Florencii*



ÚVODEM.

Jsou dva druhy vzduchoplaveckých fotografií: kolmý pohled, rozluštitelný jen zasvěcencům, který reprodukuje terén s geometrickou přesností, ale bez reliefů, a šikmý pohled, kde se mění perspektiva a tvary podle zorného úhlu, hovoří jasně k očím všech.

Z rozváženého úmyslu představuje se toto panorama s »šikmým pohledem«. Perspektiva a tvary jsou tu stopovány s úmyslem osvětlit cizincům nejvýznačnější díla, problémy, krise a pohyby: všechny literární projevy obecného zájmu, dosahu nebo příkladu, nebo naopak zase všechny ty, jichž význam je výlučně a typicky italský. To stačí, aby se toto dílo, jež by mohlo mít podtitul: literární Itálie včera a dnes v pohledu barbara, obracelo především k Neitalům.

Nebylo opominuto hledat v čisté estetické hodnotě italské literatury daň, kterou odvedla po roce 1870 Obecné historii evropské literatury, ale nadto se ji autor snažil chápat ve stavu zrodu, jako nejvyšší výraz národního života, citovosti a touhy národa v době delší než půl století.

Tato souhrnná práce, první, kterou inspirovalo toto údobí, užívá všech prostředků — informace, popisu, srovnání, kritiky — aby zopakovala dvacet let přímého a vášnivého styku s díly a lidmi Itálie. Autor zná všechna nebezpečí svého úkolu a své metody: nemá iluze, že podal rázem a bez mezer nesporný portrét této velké literární epochy. Usoudí-li se v Itálii, že jej aspoň snil a dává snít s pravděpodobností, bude jeho námaha dosti odměněna.

B. Cr.

KAPITOLA I.

CELKOVÝ POHLED A PŮDORYS.

I.

Vstup královských oddílů do Říma dne 20. září 1870 je velikým literárním datem. Znamená konec národního mesianismu, který po staletí zaměstnával nejlepší Italy. Mesiáš přišel; jednota je uskutečněna; začíná se nová éra. I literatura je osvobozena od své jednotářské touhy, dobývá si nezávislost. Co z toho dovedla vytvořit od toho velikého dne?

Uplynulo skoro šedesát let, šedesát let úsilí a sporů, hledání v nejrůznějších směrech a pokusů nejprotichůdnějších. Žádná literární epocha nebyla v Itálii tak bouřlivá, naplněna tolika kontrasty. Je ovšem pravda, že snad nikdy žádná literatura nebyla v situaci tak paradoksní, tak neurčitě, jako italská literatura posledního půlstoletí.

Zmatek, který přišel po sjednocení, nejistota, která vládne ještě dnes, mají hluboké příčiny. Hlavní příčinou je bezpochyby to, že se dědictví, které přešlo na spisovatele Nové Itálie, skládá nikoliv z jedné, ale ze dvou zřejmě rozdílných italských literatur.

První byla literatura spontánní, která bujela kolem každého provinciálního městečka vlivem staletého rozkouskování poloostrova a jeho zeměpisného přehrazení Alpami a Apeninami, — literatura rodné půdy, nejčastěji v nářečí, v níž se ztělesnil duch každé provincie a v níž se ve své rozdílnosti zrcadlí italská duše, od přírody vznětlivá a sentimentální, ale i taková, jakou ji uhnětla staletí cizího panství: pochybovačná, opatrná, resignovaná, uštěpačná, někdy až k měkkosti mírná, literatura, která přijímala a překládala skutečnost »Italů«.

Druhá, to byla literatura ideální, abstraktní Itálie, — literatura, jež nepřijímala skutečnost, která proti prostřednosti a každodenní robotě a také proti partikularismu místních talentů směřovala vždy k jednotě a nalézala svou inspiraci ve vzpomínkách na antickou Itálii, sjednocenou Římem, důvod k svému bytí v naději na politické a morální obrození poloostrova, svůj tvar v klasi-

cismu, často poněkud studeném, často však oduševnělém, rozpáleném vlasteneckou horoucností, nevolí a humorem. Ústřední základ velké literatury italské je souhrnem děl občanské, národní a náboženské inspirace, jejichž jednotářská a moralisující tendence prudce kontrastuje s nejpřirozenější osnovou italského ducha, který má sklon k anarchii a vždycky je nepřitelem nátlaku.

Lze říci, že největší italští spisovatelé byli v stálém rozporu s tím, co je nejvýznačnější v spontánním duchu jejich národa. Geniální lidé, v Itálii se to dá tvrdit, nejsou *zástupci*, to jsou *hrdinové* — a hrdinové »podávají výraz protichůdný národu, výjimku a nikoliv pravidlo; jsou v rozporu a nikoliv v souhlasu s rásou, z které vyšli. Úloha zastupovat svůj národ je svěřena prostředním a nikoliv geniům. Vincenzo Monti je italtštější než Dante nebo Leopardi, Boileau francouzštější než Pascal nebo Descartes. Geniové jsou důkazem toho, čím národ není!¹ Nikde se nejevil rozpor mezi hrdiny a massou s větší zřejmostí, než v Itálii. Proti usměvavému lidství, proti lehkosti, proti poddajnosti, proti ozdůbkářství, proti tvářnosti lidové a měšťanské literatury »Italů« stává se surově drsnost, pohrdání snadností, pesimismus, zuření, neustálé usilování o *hrdinou* velikost italské literatury. Jejich díla jdou vždycky proti proudu. Dante a Petrarca v politických básních, Macchiavelli, Parini, Alfieri, Foscolo, Leopardi, sám Manzoni a konečně Carducci, to všechno byli bojovní spisovatelé, velicí osamocenci, vzrušení rozhořčení, nelitostně útočící na své krajany, neúnavní mrskači.

Ale tyto dvě sesterské literatury nejsou si protilehlé jenom látkou a inspirací, i sama jejich podstata se různí. Regionální literatura odlévá docela přirozeně své tvary podle prchavého života; je přímým odleskem místa a doby; její jazyk, který dluží mluvené řeči, zrcadlí sociální řád v neustávajícím vývoji: zkrátka, je to »moderní« literatura ve smyslu, jaký tomu slovu dala romantická kritika.

Italská národní literatura je naopak naveskrz klasická a jsme v pokušení ještě připojit: mytická. Vydluživši si v antice mytus sjednocené Itálie, zachovává jej díky mytu italského jazyka, společného celému poloostrovu, jazyka umělého, jazyka, který je literární jako mluva řeckých a latinských básníků, »starodávného« jazyka, který se pokládá za »nezměnitelný a neporušitelný«, který se liší od mluvené řeči, i když je živěn provinciálními dialekty, v bezpečí svého vlnění, »alegorického«, pomalého a hlubokého jazyka, málo vhodného k zaznamenávání jevových proměn, k analýze života v pohybu, jazyka lyrické meditace, syntésy a výkladu, který se noří až k srdci skutečnosti, jazyka »krajního studu«, který se tak stahuje sám do sebe, že je nesnadno přístupný cizincům. Klasicismus velké italské literatury vzdálen toho, aby ji učinil světovou, vytváří z ní, sdružen s jejím přísným nacionalismem, jednu z nej-

¹ Curzio Malaparte Suckert, *L'Europa vivente* (nakl. Gobetti).

uzavřenějších, a podle výrazu, který je v Itálii od nedávna v módě, nejnepřeložitelnějších literatur, zatím co její regionální a lidová literatura, všechna v přímém výrazu, přechází bez obtíží hranice tam, kde přetéká břehy místní povahy rodné půdy.

Skoro všechna literární díla, vyvezená s úspěchem od XIV. století, odrážejí snadného a spontánního ducha Itálie, ať už jsou ta díla ve stavu suroviny jako lidové povídky a *commedia dell'Arte*, nebo ve stylisovanější formě jako Boccaccio, Ariosto a Goldoni. Některá vyjadřují jemnou a někdy lišáckou inteligenci Itala, připravenou zvládnout skutečnost — jako na příklad dílo Macchiaveliho. Nebo to jsou spíše díla evropské inspirace, zpracovaná však po italsku, a proto nejčastěji ve smyslu klasické dokonalosti, kde cizinec nalezne sama sebe zkrášleného a očištěného: Petrarcovy *Rýmy lásky*, pravnučky provençalských a francouzských básní dvorské lásky; Ariostův *Zuřivý Roland*, pravnuček *Písně o Rolandu* a básní *Artušova Kruhu*, překypující neuctivostí; *Adonis* rytíře Marina, zhuštěný z preciozity a euphuismu;¹ *Básně* Leopardiho, soustředění romantického pesimismu; za našich časů d'Annunziovy romány, směs Nietzscheho a Tolstého, nebo Pirandellova dramata, mohutná ozvěna současného relativismu a mobilismu.

A přece by bylo nepřesné mluvit o zevropšující literární tradici, která by se v Itálii řadila k národní tradici a k tradici provinciální. I když italská literatura nezůstává na okraji evropských směrů, nikdy se do nich úplně nepohrouží. Její nejevropštější autoři jsou evropští jen na povrchu nebo částečně; to, co z nich přejde do zahraničí, je po každé jen částí jejich díla a ne vždycky nejvýznamnější. A ještě ta část byla velmi často falešně vykládána a přijímána zásluhou nepochopení. Vezme-li se na příklad Petrarca a d'Annunzio, hranice se uzavrou před jejich nacionálními básněmi, aby se otevřely u prvního sonetům lásky, u druhého románům a dramátům krve, rozkoše a smrti. Za poloostrovem stal se Petrarca vzorem manýry, neupřímného, dutého a čistě formálního umění; Ariosto platil za jednoduchého fraškaře, Boccaccio za pornografa; Macchiavelli byl znetvořen v teoretika krutosti a pokrytectví; z d'Annunzia triumfuje jeho nejméně původní a nejmnohomluvnější část. A Leopardi, který se v Itálii uctívá po právu jako největší klasický básník XIX. století, mimo Itálii vyhlíží jako pravý typ rozcuhaného romantika.

Italská literatura představovala se v cizině v celku vždy jenom kuse; její nejvyšší díla, její základní klasicismus byl přirozeně zanedbáván na prospěch usměvavějších, »modernějších« děl s tendencí, která od XVI. století nečekala z Itálie nic než rétoriky a šprýmaře.

Stejně tak nebylo o mnoho lepší chování Italů tváří v tvář heroickým, přísným a strmým dílům jejich klasické literatury.

¹ Euphuism — hledaný sloh 16. stol. Pozn. překl.

Velká národní díla mohla je galvanisovat v dobách krise, pozvednout je chvílemi nad ně samé; ale za normálních časů dávali před nimi vždycky přednost pracím méně přísným a lehčím, a nikdy je neváhali vyhledávat v cizině, když se jich doma nedostávalo. Z kontrastu a velmi logickým reflexivním pohybem byla vždycky regionální nebo lidová Itálie, když psala, ve své četbě jedním z nejvzrostlejších krajů. V předvečer sjednocení položil si kritik otázku: *Proč není italská literatura v Itálii populární?*

Jednu ze základních příčin nutno bez pochyby hledat ve faktu, že italská literatura není *zrcadlem* jako literatura francouzská nebo anglická, že je však literaturou *příkladu* a že je též mnohem spíše řadou *isolovaných* autorů, než řadou *škol*.

Individualism literární tvorby v Itálii je její velikostí a slabostí zároveň. Vliv dvora, salonů, společenského života — který má ve francouzské literatuře prvořadou důležitost — v italské literatuře neexistuje. Je třeba poznamenat, že žádná z literárních škol Itálie, ať už se věnovaly vyumělkovanosti a strojenosti jako petrarkism a akademism, nebo snadnosti a plochosti jako arkadism, nedala vyrůst životným dílům. Všichni velcí italští spisovatelé znamenali reakci proti literárním školám svých dob. Odtud jejich dvojité osamocení, literární a morální. Z velikého počtu autorů nestejně zásluhy nenásleduje nikdy v Itálii rozkvět a pak vývoj druhu. Hardy, Rotrou, Corneille, Racine, Voltaire, Crébillon, Ducis, zrod, vyvrcholení a úpadek tragedie francouzské, nebo spíše shodné úsilí básníků Pleiady, romantismu, symbolismu, nemají obdoby v klasické literatuře na druhé straně Alp. Vývoj rytířské epiky od básně *Cronaca Veneziana* a *Reali di Francia* až k Ariostovi přes Pulciho a Boiarda zdaleka nevyvrací tohoto postřehu, nýbrž naopak jej potvrzuje, neboť se projevuje v oblasti lidové, moderní a zevropštující literatury »Italií«. Od toho dne, kdy se konečně tato surovina ustálí Ariostem v národním a klasickém kadlubu, nebude se už vyvíjet a vyčerpá se. Velcí spisovatelé italští vyvstávají v Itálii jako meteory, vytvářejí svůj umělecký vesmír jazykem, který si sami ukovali, pak zmizí a nezanechají ani žáků, kteří by je prodlužovali a množili, následování jenom špatnými a prázdny napodobiteli. Itálie, bohatší snad než všechny jiné země Evropy literárními genii a talenty prvního řádu, má nepříznivé podnebí k rozkvětu druhořadých talentů.

Nedostatek zářivého centra takového, jakým je Paříž, a sociálních prostředí příznivých širokému a spořádanému životu literárnímu, samota, kde se vypracovává umělecké dílo, jsou příčinou úplné anarchie kritických soudů, bezuzdné divokosti a zuřivosti literárních zápasů. Rozpoutává se tu všechna partisánská zanícenost Italů; nešetří ukrutností. A ať jde o Danta, Alfieriho nebo Carducciho, mimoděk přijde na mysl obraz kance, na něhož útočí smečka a který proti ní zvedá vítězně hlavu. Dobré vychování, dobré způsoby neměly nikdy ceny v historii italské literatury; v Itálii musíme dát výrazu »literární boj« jeho plný

smysl. Není velkého spisovatele, jehož dílo by nebylo z části, často z veliké části polemikou. Všichni ti, kteří se dovedli osvědčit, měli povahu kondotierů; skoro všichni byli lidé otřelí, vrásčité, neotesaní. Rafinovaní jako lombardský šlechtic Manzoni, jako kosmopolitický estét d'Annunzio, to jsou výjimky. Prohlásit se *maleducato*, špatně vychovaným, to je v Itálii znamením síly a v literárním prostředí projevuje se to snobismem neotesanosti.

Lze-li v celku říci, že ve Francii od poloviny XIX. století byla literatura doménou vyhrazenou velké a střední městské buržoasii, v Itálii naopak skoro všichni pozoruhodní spisovatelé vyrostli z venkovského kořene a zůstali přes svoji kulturu, často velmi rozsáhlou, venkovany blízkými půd. Není to jenom náhodou, byl-li to na příklad velkostatkář Maupassant, který měl v Itálii z naturalistických spisovatelů největší vliv, a že jej v přízni u Italů předcházela George Sandová.

Je třeba podtrhnouti jiný rozdíl: ve Francii za stejné doby bylo velmi málo literárních tvůrců universitního původu a naopak skoro všichni význační spisovatelé Itálie byli profesory. I ti, kteří jako d'Annunzio a Papini nejsou universitními profesory a mohou být do jisté míry považováni za samouky, s oblibou závodí s profesory ve vědění a erudici. V Itálii není antikvita výlučně, podle slov Goncourtů, »chlebem profesorů«. Smysl pro antikvitu se mísí se základním rasovým klasicismem a hrdoostí románství.

II.

Nyní můžeme zhlédnout problém, který se vnutil italské literatuře v předvečer sjednocení. Mytus Jednoty, který byl podpěrou a vládnoucím motivem, postupoval pojednou své místo mnohem méně poetické skutečnosti. Vlastenecká témata byla vyčerpána, ani ne tak obsahově, jako přestala být naléhavá. A naopak, zatím co veliké jméno Itálie ztrácelo to podstatné ze své literární prestiže, Italové, až dosud roztráštění a ponechaní dialektickým spisovatelům, dosahují národního významu prvního řádu faktem, že jsou sjednoceni, každá provincie stává se jednou z rozptýlených tváří obnovené vlasti.

Více nebo méně otevřeně stal se po sjednocení základní vlastností italské literatury regionalism. Nebyla jenom velmi početná díla s regionálním námětem, ale především esprit provincií, míza různých území napájela od roku 1870 až k našim dnům díla nejskutečnějších italských spisovatelů: Carducci, Verga, Pascoli, Fogazzaro, d'Annunzio, Oriani, Pirandello, Panzini, Papini, Soffici.

Mohlo by se tvrdit skoro nebo vůbec bez paradoxu, že by bylo nejlepší, má-li být vydán počet z posledních padesáti let italské literatury, pozorovat snad produkci každé provincie zvlášť a charakterisovat jednu po druhé: literaturu lombardskopiemont-

skou, vycházející z Manzoniho a trochu z Ippolita Nieva, aristokratickou, plnou vybraného chování a mírnosti s moralisujícími a socialisujícími sklony, která z části dospívá ke Carlu Linatimu a skupině *Convegna*, s druhé strany dílem De Amicise k Giovannimu Cenovi, Virgiliu Brocchimu a Salvatoru Gottovi, se vsuvkou *Scapigliatury* nebo milánské bohémy a cynika a romantika Carla Dossiho; toskánská literatura, směs humanistické jemnosti a triviální síly, která vyniká zároveň ve třech rozdílných druzích, v polemice, ve velké historické fresce a rodinné evokaci, od Carducciho k Papinimu, od Ferdinanda Martiniho k Fucinimu, Sofficimu, Cicognanimu, Malapartovi; literatura benátská, psychologicky zvědavá, plná humoru, ale zároveň i neklidu, jejímž nejtypičtějším představitelem je Antonio Fogazzaro se svým istrijským přívěskem Slapaterem, Michelstaedterem, Italem Svevem, Umberto Sabou. U Istrijců pozměňuje se neklid ve vlastenecká a metafysická muka a komplikuje se u některých semitskou předrážďeností nebo slovanskou vrtkavostí. Literatura Romagne, nejzajímavější ze všech rozdělená dvěma kontrasty, v níž žijí dvě řady duchů: jedni plní vitality, ohně, vznícení, prudkosti, bořivé a konstruktivní strohosti, z nichž čistými typy jsou Oriani, Mussolini, trochu nepravé produkty Panzini, Beltramelli; druzí cele idyličtí a jemní: Pascoli, Severino Ferrari, Marino Moretti a s větší dávkou pochybovačnosti Renato Serra. Neapolská literatura poutaná k svému městu, k své spodině, k své sentimentalitě, k své výbušnosti svými básníky písničkáři Di Giacomem, Russem a svou romancierkou Mathildou Serao, ale od tradice zalidněná filosofy a kritiky, z nichž největším je Benedetto Croce. Literatura dvou ostrovů, Kalabrie a Abruz, beze vší pochyby nejbohatší svou inspirací a duší, nejvášnivější, nejvíc stendhalovská, všechna vulkanická a žhavá; když se vystříhá snadnosti a žvástavosti, má pro cizince nejvíc vzrušení: Verga, d'Annunzio, Capuana, Pirandello, Grazia Deledda, G. A. Borgese, Rosso di San Secondo. A mohli bychom ještě charakterisovat literaturu Apulie (Viani, Pea), literaturu boloňskou (Stecchetti, Testoni, Bacchelli atd.).

Toto regionální rozdělení nemůže být úplně zanedbáváno, i když je odmítáme užít. Nejméně tři z nejlepších spisovatelů současné Itálie psali ve skutečnosti nejčastěji nářečím: Renato Fucini, básník burleskních znělek a povídkář, pisanským nářečím; Pascarella, autor komicko-hrdinské básně *Objevení Ameriky*, nářečím římským, Salvatore di Giacomo neapolským. A nadto až do posledních let nejzajímavější divadelní díla náleží rovněž literaturám dialektickým.

Je-li to odplatou skutečných Italů abstraktní Itálii, regionalism (jenž vystoupil z hranic po roce 1870, může být jinak považován za výplod onoho národního ducha, který inspiroval literaturu Risorgimenta) učinil z literatury dialektické literaturu především užítkovou a snažil se přežít sjednocení.

Kdo po sjednocení studoval regionální zvláštnosti, pracoval

především ve jménu národních zájmů. Odhalovat Italy jedny druhým, stalo se novým prostředkem, jímž se živí a obnovuje vlastenecká inspirace, která udržovala po jedno století italskou literaturu. Prostředek, který šel, to je pravda, často proti svému smyslu, když udržoval lokálního ducha a zejména antagonism mezi Severem a Jihem.

Lze také vidět literaturu, jak apeluje, aby udržela tradici Risorgimenta, na jiné city, rozdmýchává nacionalism, imperialism a věští prvenství Říma. D'Annunzio v několika svých dílech (velmi populárních v Itálii, méně známých ve Francii), *Laudi*, *Nave*, ukázal se být básníkem imperialismu par excellence; Oriani byl teoretikem koloniální rozpínavosti a Pascoli byl básníkem »veliké proletářky« obětované plutokratickými národy, které se duší peněží a majetkem; Marinettiho futurism byl normálním výsledkem tohoto souvislého proudu, který už tehdy ozbrojený a s přílbou na hlavě obsahoval v zárodku, a více než v zárodku, fašistickou ideologii.

Ale proti tomuto proudu regionalistické, imperialistické, předfašistické inspirace stavěly se přirozeně po celou tuto dobu snahy, aby dobyly literatuře úplnou nezávislost, aby ji také zevropštily, a ještě více, aby ji zmodernisovaly. Bylo vidět, jak se postupně objevuje humanistické novopohanství, individualism a umění pro umění, jak vyvstává ideál nadčlověka, který byl křížencem Leonarda da Vinciho a Zarathustry, jak slaví vítězství měšťanský verism, dítě francouzského naturalismu, a ve stejné době povrchně baudelairovský romantism bohémy, a jak se potom reakcí vyvíjejí spiritualistické a socialisující tendence. Později bylo vidět, jak vyvstává a umírá evropanství a impresionism *Voce*, anarchism, amorálnost a antipatriotism *Lacerby* (ostatně zajímavě promíšený nacionalismem), a stranou těchto pokusů, jež měly připojit literaturu třetí Itálie k evropskému proudu, viděli jsme, jak vyvstává originální představa, jak se rozvíjí a dochází k významu prvního řádu a k veliké hodnotě příkladu, představa, která roste z kritické úvahy o samé povaze umění a dospívá k rétorice. Benedetto Croce ve své *Estetice*, odvozené z Hegela, ale ještě více ve své *Literatuře nové Itálie*, v nesčetných polemických a dogmatických poznámkách své revue *Critica*, byl duší a uskutečňoval dílo této představy umění, z níž těžili i jeho odpůrci. Na příklad poválečný pokus neoklasiků z *Rondy* je více než si myslili jeho původci a přes základní různosti pokračováním crocianismu, bezdůvodným hledáním výrazu, obnovením podrobením umění rétorice, chápané v jejím nejčistším a neaktivnějším smyslu.

Tato tendence k snadnosti a výraznosti je po příchodu fašismu těžce znešvařena a nahrazena jednak úzkým a nesmlouvavým tradicionalismem, jehož hlavním zastáncem je Soffici, vracející se od futurismu a literárního kubismu, jednak vůlí po evropském umění, které by se obracelo právě tak k Neitalům a více než k Italům, umění substance a nikoliv už formální (proto

může přežít překlad), založené na imaginačním realismu, který může jít až k hranicím surreálismu. A na okraji těchto všech směrů vytyčil Pirandello v osamocení své dílo, po mnoha stránkách regionalistické, jehož relativism v poválečném zmatku došel především světové obliby.

Nacionalismus, regionalismus, imperialismus, moralismus a amoralismus, verismus, individualismus, spiritualismus, socialismus, intuitivismus, futurismus, relativismus, neoklasicismus, takové jsou bez ladu a skladu hlavní proudy, které v různých temperamtech spisovatelů nikdy od roku 1870 nepřestaly na sebe dorážet, bojovat často v témž jedinci, a rozvíjet se v díla nestejně hodnoty, ale všechna namířená k společnému cíli: dát Itálii ve světě literárním místo prvního řádu, vyrovnat její krok s ostatní Evropou. Italská politika prestiže a »valorisace« ovládá po roce 1870 její literaturu stejně jako její diplomacii. Jako se pokoušela ukázat se s hlukem a neměla strachu před »humbukem«, tak se snažila sama sobě uložit stálou bedlivost a vážnost, začínajíc vstřebáváním a přisvojováním evropských hodnot, aby je přeložila do své řeči a podle čistě italských tradic. Z vlastního evropanství přijímala jen to, co mohla asimilovat; evropanství bylo jí vždy jenom prostředkem, který měl Itálii odhalit jí samé, zmodernisovat ji, ale nezradit.¹ V tom je na příklad důvod toho, že neměl francouzský symbolismus v Itálii hlubšího vlivu; byl příliš vzdálen italské tradici.

Ideálním cílem, který sleduje italská literatura po padesát let *ad majorem Italiae gloriam* tisícem protikladů, tisícem úchylek, je právě moderní klasicismus, kondensace všech romantických vznětů, všech hrůz dnešního světa ve formě, která by měla pevnost a neztratila životního tepla. Věčnost dát vrtkavému, nezachycovat jenom letmo prchavé dojmy, ale jednou pro vždy je upevnit, přestavět je, utřídit a umístit je v lidské duši a vesmíru. Vykrépat z přítomného chaosu lidský a kosmický řád. Takový je konec konců velký vladařský úkol, po němž touží italská literatura po půl století a jehož dosud nedosáhla. Evropský význam italské literatury po roce 1870 je v útrapách, v přísném hledání, v pokusech o sebepřekonání a universalisaci, v stíhání uměleckého tvoření kritickým absolutnem a za kritické absolutno; ale kouzlo italského písemnictví v téže době je jinde, v okrajových náčrtech lehké linie, kde nenapodobitelná přirozenost, spontánnost, umění povídkáře nebo domácího básníka vyjadřuje z rasy to nejlepší, nenucenost v životě a cítění, která vytváří v staré a věčně mladé Itálii podnebí vášně, ovšem v podivném protikladu i podnebí štěstí a moudrosti.

¹ »Mladí lidé, chtěl jsem vám připomenout tyto věci, abyste dosahující studiem světové naturalisace, vytrvali srdcem Italy a pracovali s láskou, které je potřeba k vzrůstu vlasti.« (Carducci: *O literárním obrození v Itálii*, 1874.)

KAPITOLA II.

REAKCE PROTI MANZONIMU A TRIUMF CARDUCCIHO.

I.

1870. Více než osmdesátiletý Alessandro Manzoni (zemřel roku 1873 v osmdesáti devíti letech) zaujímal v italské literatuře obdobné postavení jako ve Francii Victor Hugo. Ale na rozdíl od Huga Manzoni už více než půl století nepsal nic kromě několika drobnějších prací z křesťanské apologetiky nebo z historie. Román *Snoubenci*, jeho mistrovské dílo, je datován rokem 1827. Jeho ódy a jeho dramata jsou starší; vznikla postupně mezi lety 1815 a 1825. V ústraní literárního života a vzdálen své apoteosy, dívá se, jak jeho estetika slaví vítězství a zároveň podléhá deformaci a znešvaření. Foscolo a Leopardi zdají se být zapomenuti; zdá se, že celé XIX. století shrnuje svůj obsah v Manzoniho umírněném romantismu, katolicismu a liberalismu, které jsou vykládány nejpopravnějším a nejužším způsobem. Ze základního pesimismu Manzoniho, jehož cudný a často dobrotivý výraz neumenšuje ostrost, z jasně historického skepticismu, z břitkého a bdělého humoru, který dává dílu »lombardského kavalíra« jeho relief a jeho hloubku, nic z toho nezbyvá v manzonismu, který se stal kvalifikační doktrínou.

Krátká metra, rytmy a lidový přízvuk, jichž Manzoni užíval, aby obnovil a zlidověl náboženský lyrism, proměnily se na konec u jeho stoupenců v jednotvárné kadence rákosové píšťaly: unylé romance, chvalozpěvy dobrodinců nebo hymny na vědecký pokrok pod dohledem víry. Forma historického románu, které užil Manzoni, degenerovala v eroticko-vlastenecké nebo pobožňůstkářské fejtony. Toskánské nářečí, které tak rád sbíral se rtů florentského lidu, aby je přenesl do spisovného jazyka a dal svému stylu konkrétní a živý podklad, stává se u nových pedantů předmětem mystického kultu: proti aristokratické a »dvorní« řeči Danta a velkých italských spisovatelů staví se argot a *riboboli* florentské luzy, a pod záminkou toskánské »čistoty« hrozí znečistit italštinu.

Táž prostřednost v obsahu: umírněné smýšlení Manzoniho proměnilo se u jeho žáků v oportunist, jeho katolicism v pobožnostkářství, jeho cudnost v pruderii, jeho moralism v puritánské pokrytectví. Všechno svobodné individualistické nebo naturalistické přesvědčení, všechna lyrická explose působila skandál. Přívrženci Manzoniho, schováni v akademiích, nakladatelstvích, universitách a literárních rubrikách, tvořili dobrou stráž; jim byla vyhrazena dobrá místa a úspěchy. »Nejsem z těch,« praví jeden z největších odpůrců manzonistů, »kteří klepou najednou u čtyř dveří, aby měli na dobré živobyty.« Všechna oficiální literatura je manzoniovská.

Je třeba uvádět jména? Mezi básníky tři celebrity: Giovanni Prati, Alearo Aleari, abbé Giacomo Zanella, typičtí manzonisté, kteří už v roce 1870 dospívají k své šedesátce. Vynikají v plynulé a fádni melodii, kterou zásobuje příroda, náboženství, věda a evokace cudných lásek, témata střídavými nebo spojitými, ale vždycky snadnými:

*Luno, tvá krása ledová,
mne těší a děsí mne;
na světě smrtelní se mučí
ranami jazyka nebo dýky,
Ale ty, jasná, ve své dráze, ty měříš
nekonečnost vesmíru. (PRATI)*

nebo báseň na zkamenělou lasturu:

*Zavítá lasturo,
ukrytá na dně
podmořské sluje,
tys zřela jitra
mladého vesmíru;
nebylo ještě člověka atd. (ZANELLA).*

Trochu svěžesti lze objevit jen v řídkých kouscích, které znamenávají několik rodinných podrobností, kout malého města nebo venkova, prchavý dojem, přivádějící výjimkou svou pěší musu do každodenního života.

Všechno, čím se ještě může manzonism zásobit z přímé a lidové poesie, nutno hledat v několika básních válečného námětu s refrémem: *Hymna Goffreda Mamelího*, *Hymna Garibaldiho* nebo *Sběračka klasů ze Sapri* Luigi Mercantiniho:

*Tři sta mladých a silných, tři sta bylo jich
a tři sta je zemřelých.
Už časně z rána byla jsem sbírat,
tu vidím barčku na moři širém;
to parník žene se vírem
a na něm zmítá se praporek trojbarvý.*

Bylo to tři sta pisánských vojáků, kteří se vylodili, aby podnikli útok na bourbonské oddíly:

*Já ptala se: »Kam jdeš, ty krásný kapitáne!«
Své krásné oči zdvih a řekl mi: Sestro má,
za svou krásnou vlast jdu život dát.*

Mezi prozaiky: starý Guerazzi (66 let), který vyráběl historické, galantní a vlastenecké romány, řídká ukázka manzoniovského volnomyšlenkáře; starý Tommaseo (68 let), katolický polygraf, filolog a moralista vládnoucích formulí, ale jehož skutečná a mohutná osobnost, tehdy vůbec přezíraná, vyjadřuje se v jeho korespondenci a v románě *Víra a krása*, který vznikl dávno před rokem 1870, kde se proti sobě staví nebe a země, kde proti hrůze z hříchu bojuje bezuzdná smyslnost. (»Půl tučného čtvrtku, půl velkého pátku«, řekl o tomto románu Manzoni.) Ze začátečníků, povídkářů a romanopisců: Edmondo de Amicis, Anton Guglioglio Barrili, Salvatore Farina, jichž manzonism se brzy oslabí v souvislosti s jinými vlivy.

II.

S triumfujícím manzonismem zápasily jenom dvě malé skupiny mladých spisovatelů, jedna milánská, druhá toskánská. V Neapoli hrstka universitních učenců — historiků, kritiků, filosofů — tvoří třetí skupinu vzdálenou manzonismu, spíše lhostejnou než nepřátelskou tomuto degenerovanému romantismu. Nepronatelné skupiny, které se neznají nebo jsou při nejmenším ovládnuty tak různými předsudky, že je nemohlo napadnout, aby se spojily jedna s druhou proti společnému nepříteli, a spíše jedna s druhou bojovaly.

V reakci proti manzonismu, která se v roce 1870 ukazuje už celé desítky let, neměla neapolská skupina aktivní úlohy. Její vliv ukáže se až mnohem později a spíše v oblasti kultury a kritiky než v oblasti literární tvorby. Čistá literatura bude jí dotčena jenom nepřímě, třeba hluboce. Neapolská skupina, všechna proniknuta hegelovským idealismem, významná především ve svých aplikacích na politickou vědu, na historii, na estetiku, snaží se prodloužit velkou filosofickou tradici, která vede od Campanelly a Vica k Vicenzu Cuocovi, proti manzoniovskému katolicismu staví svůj immanentism, proti liberalistické umírněnosti svůj nacionalism, proti myšlenke užitkového a moralisujícího umění svůj estetický intuicionismus, svou doktrínu formálního umění.

Z milánské *Bohémy* nebo *Scapigliatury* zbývá dnes jenom jméno, legenda, rozkvět anekdot. *Scapigliati* (doslovně »Rozcučanci«) tvořili romantickou skupinu podobnou té, jakou byla skupina francouzských básníků Impasse du Doyenné, ale nikdo z nich nedosáhl úrovně Gérarda Nervalu, ani nejlepší vůbec nepřesáhli úroveň Hégésippa Moreaua. Až na několik sonetů propadla jejich díla zapomenutí. Ale jejich příklad přetrval. Stín *Scapigliatury* vznášel se nad všemi pokusy o literární osvobození na podkladě individualismu a upřímnosti, jež se potom v Itálii vystřídaly.

Scapigliatura vytýkala manzonismu jeho romantism růžového rozmaru, jeho lásku k »dobrým citům«, jeho nedostatek elánu

a spontánního lyrismu, jeho nedostatek modernismu. *Scapigliati* byli *Sturm- und Dränger*, *Gilets-rouges*, jediní trochu nestoudní romantikové italské literatury. Nejsou ještě zbaveni určité dávky provincialismu a připomínají spíše bledé hrdiny Murgerovy, než Mladou Francii z roku 1830. Nadto vlivy, které je determinují, přicházejí z druhé romantické generace, z Baudelaira básní *Chârogne*, *Albatros* a *Vin de l'Assassin*, z knihy Théophila Gautiera *Emaux et Camées* (*«Quand je mourrai que l'on me mette — Avant de clouer mon cercueil»¹* a *«Mars qui rit malgré les averses»²*), z Louise Bouilheta (*«S'il reste encor du vin, les laquais le boiront»³*) a konečně z Heinricha Heina a z Edgara Poea.

Protiklerikální nebo dokonce ateisté, antimilitaristé, pijáci absintu, milovníci umělých rájů (při nejmenším v teorii) a hrůzných vidění, denní hosté kaváren, chudí a štvaní věřiteli, zemřeli většinou v mládí, souchotinami jako Tarchetti,⁴ sebevraždou jako Uberti a Pinchetti, — *Scapigliati* mezi lety 1860 a 1870 vyrazili svůj válečný pokřik a hlásali svůj anarchism, promíšený citovostí, která sestoupí často až k citlivůstkářství, Emilio Praga,⁵ Arrigo Boito⁶ jsou s Iginem Ugem Tarchettim nejvýznamnějšími representanty hnutí. Nadto příslušnost Boita ke *Scapigliaturě* — stejně jako příslušnost Camerany, jenž se stal později soudním úředníkem — byla v jejich dlouhé kariéře jen epizodou mládí.

Pokoušíme-li se shrnout jejich přínos, nutno především poznamenat, že uvedli první do Itálie ideu čistého umělce, ideu umělcova práva na absolutní svobodu a přidavkem pohrdání měšťákem. Rovněž první přinesli do Itálie pojem »korespondence« uměleckých druhů. Praga je malíř, Boito hudebník, Tarchetti hudební kritik; malířství takového Carcany, takového Bianchiho nebo takového Tranquilla Cremony za mnohé vděčí návštěvám *Scapigliatury*. Se stanoviska přísně literárního *Scapigliatům* přísluší čest, že byli, třebaš falešně, apoštoly modernismu, že se pokusili zakroutit krk výmluvnosti, že byli v Itálii přes chlapecké výstřednosti iniciátory impressionismu a důvěrné poesie.

Tarchetti zůstává nejcharakterističtější zástupcem *Scapigliatury*. Praga, snad lepší spisovatel, bližší Parnasu, má význam především svými »skřivánčimi trilky, svěžestí vody, teklou kaštanovým lesem«, jež nemají nic specificky »rozcuchaného«. Tarchettiho sužety: *Historie jedné nohy*, *Kost mrtvého*, *Duch v malině*, jako jeho básně: *«Se mnou dala si schůzku na*

¹ (Až já zemru, nechť dají mne — Než uzavrou rakev mou). Pozn. př.

² (Březen směje se i v lijácích.) Pozn. překl.

³ (Když víno ještě zbude, pak lokaji je vypijí.) Pozn. překl.

⁴ Iginio Ugo Tarchetti, narozen v roce 1841, zemřel po ubohém životě roku 1869. Jeho verše byly sebrány s titulem *Disiecta*.

⁵ Emilio Praga (1839—1875) malíř a básník. Díla veršem: *Paleta*, *Polostín*, *Pověsti a legendy*, *Fantomy*, vyšla mezi lety 1862 a 1870.

⁶ Arrigo Boito (1842—1918), známý především jako hudebník, skladatel *Mefistofela* a *Nerona*, napsal verše mládí: *Knihu básní* a *Král Orso*, bajka (1865).

hřbitově» nebo *«Rád bych znal všechny polibky rozdané»*, dojímají upřímností v hrůze, zvláštností nebo šílenství. Jeho známý sonet: *«Byla vám tak křehká a tak drobná»¹* ve své prozaičnosti a la Coppée je neméně prototypem serie, která není uzavřena.

Ale *Scapigliatura* byla jen vsuvkou, úzce lokalizovanou, bez přímého rozšíření; toskánské skupině, přesněji jejímu vůdci Giosuè Carduccimu, bylo souzeno postavit se přímo proti manzonismu, porazit jej a nastoupit na jeho místo, až se stane konečně oficiální literaturou, státní doktrinou, proti níž uvidíme růst počátkem XX. století nevyhnutelnou a nutnou reakci. Carduccianism, který od r. 1890 do r. 1910 naplní revue a deníky, nebude o nic méně fádni a méně oportunistický než manzonism z let 1860. Ale tyto dva velké proudy, z nichž první vládl vši italské literatuře od roku 1840 do roku 1875, druhý od roku 1875 do roku 1905, spojují se a prodlužují jakožto poslední čistě nacionální výrazy abstraktní, mytické Itálie, která po vstupu do Říma přenechává své místo regionalismu, rozpíná se v svém imperialistickém snění nebo usiluje poevropštit se.

III.

Co nás zprvu u Carducciho překvapí, je rozpor mezi jeho temperamentem a jeho estetickým ideálem. Ohnivý temperament, který nesnáší nejmenšího jha, nejmenšího protikladu, který je ve stálé revoltě a v neustálém varu, vznětlivý a urážlivý, přinášející do literárního boje nenávisti Ghibelinů. A ideál téměř akademického umění, založeného jedině na respektování tradic a klasické kázně.

Nejprimitivnější, nejvýstřednější, nejcelistvější povaha a estetika docela knižní. Zavalitý muž se srstnatým vousem, hustými vlasy, s orlím pohledem pod silným zježeným obočím, který se probouzí každého jitra s »chutí po pěstním zápasu«, který jako profesor boloňské fakulty napadá a vyhání zvědavce ze svých veřejných přednášek, muž, v kterém žije divoké dítě, na něž se dívali venkované z Maremmy, jak za sebou táhne na oprátce vlče, ale pro toto dítě obsahují knihovny všechnu podstatu a všechnu

¹ Byla vám tak křehká a tak drobná,
že ve mně budila spíš soucit než lásku;

Nemohla spát, v noci strach jí padl do duše;
vždy sbírala a tak ráda měla moruše
a bonbony a mně říká »srdce mé«,
Byla plna jemnosti v svém krajkoví,
ze všeho zapláče, nad vším se zasměje,
jenom z laskání žila a z cukroví;
a přece tak křehký a jemný květ
zničil mé mládí a srdce mi zlomil.

Carducci, vůdce toskánské skupiny, napsal o tomto sonetu: »Pravím, že obdiv tohoto sonetu je žalostným dokladem měknutí mozku, k němuž dovedlo lidi to, čemu říká Proudhon »romantické krtice«.

smysl života. Nepochopíme Carducciho, dokud neporozumíme mechanismu této proměny anarchistického dítěte z Maremmy v profesora a integrálního intelektuála.¹

Kde jinde lze v Itálii porobené ještě v letech čtyřicátých nalézt velikost a mohutnost? Jen v literatuře. To je jediný otvor, kterým lze vidět trochu svobodného nebe. Carducci vrhne se do literatury se vším svým elánem, se vším svým nadšením. Bude už vidět život jen prostřednictvím hrdinů dějin, myšlení a umění, přírodu prostřednictvím básníků, ale bude je vidět s mohutností, plnou upřímnosti, a látku přijatou z druhé ruky bude zpracovávat s pokorou učedníka, pak s hrdostí dobrého řemeslníka a snažit se jí dát formu podle předpisů a příkladů velikých klasických vzorů.

Důvody morální a důvody literární se sčítají, aby ospravedlnily jeho bezprostřední hrůzu z manzonismu. Jeho povaze rebela oškliví se pravověrná umírněnost, náboženská, v níž vidí jenom přetvářku. Jeho smysl pro dokonalost budí v něm nenávisť k měkkosti a nedbalosti ve formě. Jeho literární ideál blíží se téměř parnasistům, odmyslíme-li si jejich necitelnost. Tento demokrat a liberál je v umění ze všech nejkonzervativnější. Tento básník, který je povahou romantik, je disciplinou čistým klasikem. Proti »malému, ubohému století, které se obrací na křesťanskou víru« prohlásí sama sebe za pohana a vyznavače přírody. Proti kultu Panny Marie staví kult klasické Krávy. O něco později vytyčí proti křesťanskému mysticismu oltář Satana, jež chápe jako vtělení lidského Rozumu a Ducha Země.

Od *Juvenilii*, jež dává pod ochranu Horacia, kde bez ladu a skladu napodobuje sonety z Dantovy knihy *Vita Nuova*, z Pariniho, Alfieriho, Montiho nebo Foscola, jež přepínuje řeckými a latinskými přívlastky a mytologickými narážkami, od těchto cvičení velmi nadaného žáka upevňuje se jeho naturalistický humanismus, jeho touha »nedávat Venuši škapulír« a »neopíjet se svěcenou vodou« po vzoru manzonistů. Překvapí nás, že v těchto

¹ GIOSUE CARDUCCI, florentského původu, narodil se 24. července 1835 ve Val di Castello (Versilia), syn lékaře, který byl manzonistou a *carbonarem*, prožívá své dětství v pisánské Maremmě, kam se musil jeho otec uchýlit do vyhnanství, potom ve Florencii, kde se jeho otec usadí po roce 1849 a kde Giosuè dokončí svá humanistická studia u Školských bratří. Je stipendistou na Vyšší normální škole v Pise (1853), doktorát z literatury skládá v roce 1855, stává se profesorem na gymnasiu v San-Miniato, vrací se brzy do Florencie, kde se ožení a vezme k sobě ovdovělou matku a žije z výtěžku klasiků, jež vydává u nakladatele Barbery. V roce 1860 je jmenován profesorem italské literatury na bologneské fakultě, kde přednáší až do roku 1903. Umírá v Bologni 16. února 1907, rok po tom, co dostane Nobelovu cenu.

Vedle jeho básnické a universitní činnosti vynesla mu jeho politická činnost nejprudší polemiky, a v roce 1867 dokonce několik měsíců sesazení. Je republikán a demokrat, v roce 1878 přimkne se k monarchii, roku 1890 je jmenován senátorem. Úplný soubor jeho *Básní* je shrnut do velikého svazku v nakladatelství Zanichelliho, který rovněž vydal konečné vydání celého jeho *Díla* ve dvaceti svazcích.

prvních verších budoucího národního básníka Třetí Itálie nacházíme jen slabý odlesk vlasteneckých emocí této doby (1849—1860). Tato docela přirozená opatrnost trochu vadí. A stejně musíme litovat, že se Carducci nezúčastnil bojů, ať už v roce 1859 zabránily jeho účasti jakékoliv docela čestné důvody (musil živit svou matku, mladou ženu a dítě). Zde ještě to, co překládá do svých veršů, není přímo viděnou skutečností, jeho básnický genius rozmnožil jen legendární ozvěnu těchto hrdinských činů.

Občanský a národní Carducci zrodí se teprve po vyhlášení italského království v knize *Levia Gravia*, v *Jambech a Epodách*, kde je zřejmě cítit vliv Hugových *Châtiments*. Není to pouhou epizodou z konce Risorgimenta, že Carducci opěvoval Aspromonta, Curtatona a Montanaru, mučednickou smrt bratří Cairoli, Giuseppe Montiho, Gaetana Tognettiho, stavěje proti vlasteneckému heroismu vládní malomyslnost a liknavost. Občanské básně střídají se za této druhé periody (1860—1870) zajímavě s básněmi protimanzonistickými a popularita, kterou Carduccimu vynesly jeho vlastenecké verše, neplatí vůbec jeho vítězství nad literárním manzonismem.

Období *Nových Rýmů* a jeho *Barbarských Ód*¹, o nichž lze říci, že byly převratem, který zajistil v poesii Carducciho diktaturu, patnáct let, která přijdou po roce 1870, znamená plný rozvoj jeho genia, rozhodné a skvělé vítězství nad manzonisty. Dav nadšených žáků, studentů a básníků, kteří přišli ze všech koutů Itálie, tísni se kolem bologneské katedry; každého večera za krámem Zanichelliho knihkupectví schází se kolem Carducciho celý kruh básníků při sklenici těžkého červeného vína. Umyslně se zakládají časopisy, aby postupně uveřejňovaly tyto nové básně. Bez slavnostních disputací o básníku, o jehož přítomnost se prou veliká italská města, neodbude se jediné historické nebo literární výročí.

Už nejde o estetiku; ale třetí Itálie, naslouchajíc Carduccimu, uvědomuje si svou minulost a svou budoucnost. Za moderní doby skoro jedinečné setkání národa s jeho básníkem.

Tomuto lidu, který dosáhl své nezávislosti díky schopnostem několika státníků, díky hrdinským činům menšiny a spíše diplomatickou cestou než zbraněmi, odhalí Carducci všechny rysy individuální odvahy a chrabrosti, jimiž Risorgimento oplývá, tomuto lidu dává básnickou ilusi, že chtěl a zasloužil si své osvobození, že se obětoval, aby ho dosáhl. Dává tomuto znovuzrozenému národu, když mu proměňuje jeho včerejší dějiny, když jej přibližuje k jeho veliké minulosti, když jej prohlašuje za dědice Říma, literaturu ušlechtilosti, po níž touží. Když je uskutečněna Itálie,

¹ Přívlastek »barbarské« necharakterizuje obsah těchto ód, ale jejich metriku. Navazuje na nezdařené pokusy XVI. století, píše Carducci verše v latinských rozměrech, ale jejich prosodii opírá pouze o přízvuk a nikoliv o slabikovou délku. Je to řeckolatinská metrika, které užívá barbar v barbarském jazyku, a odtud jejich charakteristika.

Carducci ková kolektivní legendu potřebnou těmto Italům, kteří se mají ještě utvořit.

Nemůžeme v něm hledat kosmickou poesii, ani osobní lyriismus. Tajemství a úděs lidského osudu, smysl života, vzněty nebo muka lásky nebo samoty, to všechno chybí jeho dílu skoro úplně. Člověk sociální, vývoj lidství, poesie věků, které vládne Nemesis dějin, to je látka a předmětem jeho zpěvu, to je mu podmětem a uzlem lidského dramatu. Středem Carducciho ideologie je představa Nemesis, která ničí náboženství a říše, rozpoutává války a převraty, vyvstává svou vlastní spravedlností, jež trestá lidské hříchy proti Rozumu a Dobru. Vyzývá ji proti tyranům a zlovolníkům, ale často i proti ní volá hrdiny národa a lidství, filosofy a básníky, kteří dovedli moudrost a mohutnost člověka k jejich nejvyšším metám. Tehdy vyzývá Rozum proti slepé spravedlnosti historie, které bylo nástrojem a daní otroctví, feudální zřízení, katolicismus, inkvisice a absolutismus. Sní o konečném vítězství pokroku nad Nemesis.

Protiklad mezi duchem dobra a duchem zla, tak drahý Huguovi, ovládá všechnu tuto poesii, ale vždycky je sveden do lidské a historické polohy. Mluvilo se o Carducciho panteismu, ale u něho tu jde spíše o úděsné citění života, hluboké shody mezi silami přírody a jejich praktickým zužitkováním nebo o estetiku, které je člověk mírou. Carducciho nikdy nevzrušil žádný nadpozemský vznět; je úplně pozemský, mohli bychom říci úplně zemité. Jeho vidění světa zůstává vždy pohanským a občanským.

Jeho poesie nenachází látku mimo zrovnoprávnění lidského ducha, kterým dochází cestou míru k svobodě, mimo kult práce, mimo civilisaci povznesenou kultem předků, hrdinů a touhou po slávě. Na této cestě za světlem, již zlé síly historické osudovosti bez ustání staví překážky, řecká demokracie, italské středověké obce, reformace, francouzská revoluce a Risorgimento vyznačují mu jednotlivé etapy. Mytus pokroku, naděje z »osmačtyřicátých let« plní všude jeho poesii, ale Carducci nemá důvěry k mesianismu; spíše než o budoucnosti vytvořené novotami touží se vrátit do zlatého věku a řecký ideál rozumu, dokonalosti a krásy zdá se mu být přesnou mezi lidských možností. Proti křesťanskému ideálu, který shrnuje v

*To proklínání lidských děl a žití
a lásky, v krutém deliriu,
kde člověk bolestí svou stoupá k Bohu,*

neustále staví svůj naturalistický, humanistický a občanský ideál:

*Zdrávas, jasná duše u vod Ilisu,
duše plná, přímá na šťastných březích Tibery,
duše lidská! Stínů dny už minuly,
probud se a vládni.*

*... A ty, matko Italie... ty
matko úrody a vinic a věčných zákonů,
velkých umění, kterými život tvůj vládne.*

Zdrávas! Zpěv ať zní tobě a stará chvála...¹

¹ Óda na prameny Clitumnu.

Jen otřepané věci, pomyslíme si, ale celá poesie Carducciho skládá se zdánlivě jen z otřepaných věcí naroubovaných na různé »příležitosti«, výročí, cesty, různé zprávy a četbu. Ale právě tyto »příležitosti« vytváří skutečnou autobiografii básníka, a to proto, že je cítí jako osobní události, protože tvoří osnovu jeho duchovního bytí, která jediná má pro něho význam a kterou dovede oživit. Příklad Carducciho není »španělským« případem, stendhalským hledáním vnitřní velikosti, to je případ plutarchismu. Plutarchismus nakažlivý ve všech četných případech, kde se Carducci mu podaří destilovat z historické události její základní poetický význam, převést ji do jejích základních a počátečních lidských hranic,¹ nebo přivést svého čtenáře k historické meditaci cele oživené velikými freskami à la Puvis.² Ale touto cestou se stává, že Carducci vyznívá jenom v souzvuku se svým národem a není s to vzbudit emoci u Neitala. A právě nacionalismus, iredentismus, imperialismus, jež se objeví v jeho básních po roce 1880, inspirovány přímo současnou skutečností, nemají tón přízvuk jako jeho patriotismus a primitivní občanskost. Tato látka je pro něho příliš nová, nebyl stvořen, aby opěvoval přítomnost, ale aby vše nejlepší z duše a italského idealismu minulých století spojil ve velkolepou labuť píseň. Carducciho poesie ani zdaleka není východiskem nové poesie, podařilo se jí plně vyjádřit jen myšlenky, které už byly vysloveny; jeho dílo likviduje — ostatně v největší hodnotě — všechnu šlechtně užitkovou literaturu z nacionálního konce XIX. století, romantismus i s manzonismem.

A právě to nám vysvětluje současně Carducciho úplné vítězství a prudkost jeho pádu. Zůstává básníkem velkého opojení, jež se zmocnilo italského národa v předvečer dobytí Říma. S tímto nadšením se rozptýlil i jeho vliv. Jeho historické nadšení už nenalezlo ozvěnu. Jeho dílo je z těch, která získávají svůj význam v dobách kríží. Únava, kterou vyvolalo dílo Carducciho, podobá se té, kterou vyvolala ve všech zemích válečná literatura několik let po příměří.

Je však ještě druhý Carducci, Carducci, který se za svého života mohl zdát těm, jež oslepovala jeho prestiž italského pěvce »nového věku«, druhotným nebo přídavkem, který lze vypustit. Ale tento Carducci je snad nejopravdověji tvůrcem, který bude žít mimo literární příručky nebo na jejich okraji. Tento Carducci, to není jenom, jak se stalo zvykem hlásat, básník těch devíti nebo dvanácti »důvěrných« básní zařazených do antologií, básník, jež znají všechny děti zpaměti: »Před svatým Guidem«, jež vzpomíná cypřišů z Bolgheri a »dobré matky Lucie«, která dovedla tak krásné pohádky a mluvila toskánským nářečím tak něžně, »se zastřeným vergilským přízvukem, který mi v paměti zní«; *Idyla*

¹ Jako na příklad v básních *Půjde to*, *Ukolébavka Karla V*, *Na smrt Eugena Napoleona*.

² Jako na příklad v *Ódě na prameny Clitumnu* nebo v básni *Na náměstí svatopeitrském*.

maremmanská se vzpomínkou na malou venkovanku, s kterou si hrál («*Plavá Marie, tebe měl jsem si vzít!*») nebo ještě *Podzimního rána na nádraží*:

*Dosud se nerozednívá,
svítilny spí v řadách za stromy,
dešť s větví tiše skapává
a světlo jim do bláta smývá.*

To však není básník, který četl Heinea a po něm napsal *Intermezzo*. Nezvětšujeme malíře fresek pochvalou několika obrazů, které mohl namalovat na malířském podstavci.

Nikoliv, Carducci bezúhonný a nezničitelný, to je především člověk plný podnětů národní kultury třetí Itálie, Carducci prozaik, historik a kritik. Ať začínáme kterýmkoliv obdobím, ať chceme studovat kteréhokoliv spisovatele, v Carduccim nalezneme o nich esay a studii. Mluvil o všem a o všech jako Saint-Beuve. Ale toto je Saint-Beuve bez »jedu«, ať je to ve vztahu k formám velmi vzdáleným jeho ideálu nebo ve vztahu k jeho odpůrcům (zcela ospravedlnil Manzoniho na stránkách plných síly a vkusu). Snad proto, že ve svých literárněhistorických studiích odhaluje nejvíc sám sebe, svou velkodušnost, svůj stálý dobrý smysl, všechny vlastnosti duše přímé a chvějící se před každým pohledem na krásu. Sálání jeho kritiky a jeho učení nemělo a nemá příkladu: můžeme říci, že všechno vážné a užitečné, co se vytvořilo v oblasti literární a historické kultury od roku 1870 do roku 1900, udělalo se za vlády Carducciho, pod jeho přímým nebo nepřímým dohledem jeho nejlepších druhů a žáků. Ať se jedná o klasické vydání velkých spisovatelů, o kolektivní podniky, jakým je Valardiho soubor *Dějiny literatury a Literárních druhů*, vydavatelské podniky jako Sommaruga, Zanichelli nebo sbírku »Diamante«, o vydávání periodických literárních časopisů, jako je *Fanfulla della Domenica*, *Cronaca bizantina* nebo *Domenica letteraria*. Od té doby můžeme přehlednouti stupnici hodnot, jež byly takto vyhnány, můžeme Carduccimu vyčíst určitý historismus Quinetova stříhu v aplikaci jeho metody, jeho epigonům přebytek prázdne vzdělanosti, celek zůstává nevyvratným dokladem poctivé a úrodné práce dovršené nadšením a láskou. Jak bude mít čas a jak se bude zapomínat na zápasy škol, Carducci, který evokuje a vykládá italskou literaturu, bude získávat stále víc a víc na reliefu a šířce.

Jiný Carducci, jemuž dala vyrůst léta a nepřestanou jej zvětšovat, je Carducci »drobných próz«, tří svazků »*Zpovědi a zápasů*« a knihy *Popel a jiskry*, vášnivý herec mění se ve svědka konce Risorgimenta a prvních let sjednocení, prostého a epického. Potomstvo bude jej hledat především v jeho důvěrných prózách, v jeho polemikách, v jeho vzpomínkách, jako nejde hledat Alfieriho do jeho tragedií, ale do jeho *Pamětí*. »Člověk Carducci« je v nich obsažen cele a živě. V řadě obrazů plných divokosti a svěžesti, jeho volné maremmanské dětství, konec velkovévodského

panství v malém toskánském městě, v literárních a politických polemikách defiluje tu před námi den ode dne celý život básníka, kritika, profesora, občana, muže veřejně činného i soukromníka.

Zřekl se antického jazyka a stylu svých básní, s vervou píše nejbujnějším, nejživějším a nejprůhlednějším toskánským jazykem, který koření kvasícím humorem a který je mu vlastní. Profesor a humanista jde bez obtíží proti proudu k pramenům a soupeří s nejlepšími toskánskými regionalisty a při tom nikdy neupadne do nářečí. Carducci, nejneústupnější z klasiků, poslední bard mytické Itálie, jak sám sebe opustí, směřuje přirozeně k literatuře rodné půdy. Jeho důvěrné prózy dosahují dokonalosti tam, kde je básníkovo vzdělání, jeho síla a venkovská pudovost v rovnováze a úplné harmonii. Stává se to v Itálii po prvé, že spisovatel rolnického stavu spojí celou aristokratickou a klasickou tradici a nic tím neztratí ze své šťávy a lidové mízy. V tomto těsném spojení, jež Carducci uskutečnil ve svých prózách — a k němuž po něm nedošel už nikdo — v spojení tradice literární a tradice regionální spočívá snad základní, trvalá a prorocká část jeho díla, právě tajemství jeho velikosti.

IV.

Carduccianism byl s počátku a zůstal ve svém základě universitní. Humanistický a občanský ideál Carducciho, jeho metody volného historického hledání měly všechny možnosti, aby svedly — za pomoci osobní prestiže Carducciho — mladou universitu po roce 1880 reorganizovanou. Prvními horlivými přívrženci básníkovými byli jeho kamarádi z normální školy: Enrico Panzacchi, Giuseppe Chiarini, Enrico Nencioni, kteří záhy (kromě posledního) musili jako Carducci zaujmout vybraná universitní místa. Jeho první žáci rekrutovali se docela přirozeně z jeho studentů a přátel: Giovanni Pascoli, Severino Ferrari, Giovanni Marradi, všichni jsou básníky-profesory. Po roce 1890 jsou skoro všechny katedry fakult a lyceí obsazeny přívrženci Carducciho; titul bývalého žáka Carducciho stává se každému profesoru, který touží udělat kariéru na universitě a v literatuře, nevyhnutelným, vznikne jakýsi druh svobodného zednářství nebo carducciovské *camorry* a vyvolává v některých koutech poloostrova divoké regionální reakce.

Proti Carduccimu, polobohu střední Itálie, postavila Sicilie básníka Maria Rapisardiho, universitního profesora v Katanii, a Piemont básníka Artura Grafa, universitního profesora v Turině. Carduccianský zápas byl zápasem škol ve vlastním smyslu toho slova.

Ale Mario Rapisardi, ani Arturo Graf neměli čím vyvážit slávu Carducciho. Rapisardi,¹ výmluvný a opojný, s rysy bur-

¹ Rapisardi narozen v Katanii roku 1844, zemřel roku 1915. Vedle svých veršů vydal překlady z klasických básníků a Shelleyho.

leskní satiry často šťastné, třebaš vulgární, vybírá si za předmět široké básnické fresky — kterým dává názvy *Lucifer*, *Obrození*, *Atlantis*, — nízkost moderního světa, proti němuž staví ideál míru a spravedlnosti nejasně podbarvený socialismem. Proti Carduccimu staví se jen uměle: svou koncepcí občanské poesie, svým temperamentem, dokonce svým kostrbatým stylem je básníku *Hymny na Satana* mnohem bližší než většina jeho oficiálních žáků.

Arturo Graf¹ míší k pesimismu Leopardiho dosti konvenční, třebaš upřímný spiritualism, má význam především v několika krátkých jemných a odstíněných básních.

Průvrženci a odpůrci Carducciho shodují se při nejmenším v jednom bodě, chápou totiž pro příště poesii jako monopol profesorů, jsou přesvědčeni, že nelze v žádném případě nikoho promovat na básníka bez universitního absolutoria. Každý profesor, hodný tohoto jména, uveřejní po své habilitační práci při nejmenším jeden svazek veršů. A tak carduccianism, měl-li tu zásluhu, že dobyl poesii čestné místo, vydal všanc své dílo, omeziv básnictví na poesii profesorů, humanistů a historiků.

Můžeme se vůbec ptát, nepřispěl-li vliv Carducciho na jeho žáky k porušení jejich básnického poslání. Případ Giovanni Marradiho je v tomto směru charakteristický: Marradi,² sentimentální Livornan, který se narodil, aby zpíval o měsíčním světle na mořském břehu a letmých láskách — to, co také psal ve svých prvních verších — nezameškal vliv Carducciho, aby naplnil svůj hlas k evokování slavnostních historických krajin a konečně, aby se ve velké *Rapsodii o Garibaldim* pokusil bez úspěchu o epický útvar. Ani Severino Ferrari,³ oblíbený žák Carducciho, ani Guido Mazzoni⁴ neměli ve skutečnosti z Carducciho nic. První je pln jemnosti a zlomyslnosti a ve svých nejlepších okamžicích má význam svou lidovou mízou, druhý opěvuje moudře důvěrná pohnutí. Až k Pascolimu a d'Annunziiovi nenajdeme nikoho, kdo by se často trýznil a obklopoval závazky, které mu vnucuje příklad Carducciho.

Nemůžeme tedy s přesností mluvit o škole Carducciho. Jako všichni velcí italští spisovatelé, i Carducci vyčerpal látku a formu a svým přímým napodobitelům odkázal jen ořepané věci a chyby.

¹ Graf, narozen v Athénách roku 1848, zemřel roku 1913 v Turíně. Autor četných kritických studií, především o *Foscolovi*, *Manzonim*, *Leopardim*, románu *Výkup*. Jeho knihy básní jmenují se *Medusa*, *Danaidy*, *Po soumraku*, *Morgana*.

² Marradi se narodil r. 1852 v Livornu. Byl profesorem, pak inspektorem Akademie. Básnická díla: *Mořské fantazie*, *Moderní balady*, *Rapsodie o Garibaldim*. Zemřel v roce 1922.

³ Ferrari narozen v Molinelle roku 1856. Profesor stylistiky na bolognské universitě. Zemřel roku 1905. Básnická díla: *Mág*, *Bordatini*, *Nové verše*.

⁴ Mazzoni narodil se ve Florencii v roce 1859. Profesor italské literatury na florentské fakultě. Básnická díla: *Básně a Zkušenosti veršem*, *Hlasy života*.

Musíme-li mluvit o Carducciho škole, pak tedy jediné v oblasti historie a literární kritiky. Alessandro d'Ancona, Domenico Comparetti, Enrico Bartoli, Ernesto Monaci, Pio Rajna a generace další: E. G. Parodi, Fedele Romani, Francesco Flamini, Giuseppe Albiní, Italo Zingarelli tvoří plejádu filologů, romanistů, znalců středověku, historiků moderní literatury. A ti všichni věrně aplikovali historicko-kritickou metodu vymezenou a pěstovanou bolognským mistrem.

KAPITOLA III.

GIOVANNI VERGA A VERISMUS.

I.

Verismus, přihlížíme-li pouze k jeho teoriím a jeho úmyslům, jeví se nám vnějškově jako literární forma, kterou na polostrově vyvolalo veliké hnutí, pozitivistické, deterministické a sociologické, jež vítězí v druhé polovici XIX. století po celé Evropě a je svázáno s vědeckým pokrokem a proměnami kolektivního života v západních zemích: hmotné zničení a vyhlazení šlechty, současný nástup měšťanské demokracie a plutokracie, vzrůst drobných zemědělců, mizení řemesel, rozmnožení movitého jmění, vznik a rozvoj proletariátu. Veristická škola, jež se skoro výlučně omezila na román, »nejplnější a nejlidštější z uměleckých děl«,¹ souvisela v Itálii s oblibou teorií Cesara Lombrosa, Vica Mantegazzy a pozitivismu Roberta Ardigò.

V tom smyslu a proti výlučnému návratu k velké národní tradici hlásanému Carduccim, může se verismus vykládat jako moderní a evropský pokus a jako napodobení francouzského naturalismu. Přímými inspirátory verismu jsou zřejmě Flaubert, Zola a Maupassant. Který naturalista by nepodepsal veristický manifest Giovanniho Vergy na začátku jeho *Milenky z Gramigny*? Literatura má podávat jenom lidský dokument, »nahý a hrubý fakt« bez psychologického komentáře. »Romány, které se budou v budoucnu psát, budou snad jenom různé zprávy.« Román dosáhne svého vrcholu, »když působí dojmem skutečné události a když se zdá, že se dílo vytvořilo samo sebou . . ., ztratí-li všechnu souvislost se svým autorem.« A dále: »Autor musí mít božskou odvahu ustoupit do pozadí a zmizet ve vlastním díle.«

Evropský původ veristické doktriny nesmí však zastrít její hluboce a specificky italský význam a dosah. Také verism zaujímá místo prvořadého významu v odporu proti manzonismu, zasazuje novou ránu manzonismu, ze tří čtvrtin už poraženému. Jako milánská *Scapigliatura* — ostatně v jejím prostředí prožil Verga první léto svého literárního života a její vliv je zřejmý na jeho

¹ G. Verga, *Milenka z Gramigny*.

prvních románech — verismus žádá především svobodu umění a právo líčit jiné věci než dobré city a nabádavé příhody tak drahé manzonistům. Proti morální literatuře staví »různé zprávy« a každodenní tragiku. Tento požadavek má dvojí ostří a zasahuje stejně Carducciho jako Manzoniho. Verismus odmítá prostotu, občanskost a estetiku školy Carducciho stejným právem jako poetičnost, moralism a humanitářství manzonistů. Nahý a hrubý fakt, jednoduchá životní pravda, tak šeredná, strašná a demoralisující, jak jen může být, to je předmět, který má napříště určovat literaturu.

Odpor proti manzonismu a proti škole Carducciho objevíme ještě ve veristickém dogmatu objektivitě. Manzoni nenapsal jedinou stránku svých *Snoubenců*, kde by se nedovolával čtenáře, kde by neosvětloval jednání poznámkami, kde by nevyvozoval morálních závěrů, nedošel-li vůbec až ke kázání. Ani Carducci se nespokojí evokací velikých historických událostí a dává jim tendenční výklad. Napříště bude spisovatel chladný: »*Dílo si nesmí ve své živé formě zachovat stopu ducha, v němž vyklíčilo.*«¹

V této nenávisti ke všemu didaktismu, ať je jakýkoliv, zhušťuje veristická škola své odsouzení užité literatury nacionálních cílů, jakou byla literatura celého Risorgimenta. Za tuto propagační literaturu chce přinést literaturu pravdy, prostou všech náboženských, národních, morálních nebo občanských úmyslů. Možno říci, že v tom smyslu znamená verismus konečnou emancipaci italské literatury.

Verismus požaduje (stejně jako *Scapigliatura*) odplatou za omezování a zklamání Risorgimenta individuální svobodu a radost ze života; je to nutný oddech po půlstoletí zaklínání, pronásledování, zápasů a každodenní licoměrnosti, kdy musila mít každá ušlechtilá duše, než mohla pomyslet na sebe, na paměti vlast. Nezávislost je konečně dobytá, jednota uskutečněna a Řím je italský. Napříště se může stát každý sám sebou, žít si svůj vlastní život a nikdo ho nemůže obvinít, že je špatným vlastencem. Je to úleva, jako když se uvolní uzda po diktatuře nebo po válce, je to doba výstředních vášní a naprostého individualismu.

Tento bezuzdný individualismus charakterisuje dobu, kterou lze nazvat preveristickou epochou (verismus ve vlastním slova smyslu, tak, jak jej definoval Luigi Capuana, datuje se teprve od roku 1880). Preverism projevuje se nejenom ve *Scapigliatuře*, ale také u Vergy v jeho florentském a především milánském období (1860—1874) nebo v začátečních pracích většiny budoucích žáků Carducciho.² Ale základním svědectvím tohoto preveristického romantismu vedle prvních Vergových románů zůstane sbírka básní, *Postuma Lorenza Stecchettiho*, jež vyšla r. 1878 (téhož roku jako Carducciho první *Ódy barbarské*) a která si tehdy v Itálii získala mimořádnou oblibu. Jednalo se tu o literární pod-

¹ Verga, *Milenka z Gramigny*.

² G. Chiarini, *Paměti z života Carducciho*, str. 205.

vod, který byl brzy odhalen. Skutečným autorem sbírky *Postuma* nebyl, jak hlásala předmluva, Lorenzo Stecchetti, »básník v mládí zemřelý« plicní chorobou, nýbrž mladý bolognský knihovník Olindo Guerini.¹ Jeho plynulé, snadné verše, s dávkou erotismu a sentimentalitě dobře udělané k okouzlení mladých lidí a žen, zpívaly o každodenním životě, malých radostech, malých bolestech a každodenních láskách, nikoliv bez ironisování velkých citů, příliš pompésně vyjádřených, a velikých vzpomínek vyvolávaných při každé příležitosti:

*Rád mám vaše domy hrdé, mlčící,
Benátky, a chrámy plné pokladů
vás mám rád, vlajky Turkům vyrvané
v Morei a Krétě, nejraděj však mám,
víno z Conegliana a ryby smažené.*

Toto neustálé kolísání mezi vážností a žertem, mezi veselostí a melancholií, mezi básníkem v agonii, který si už představuje svůj hrob:

*(... Až listí bude padat,
sama půjdeš kříž můj hledat na starý hřbitov.)*

a mezi Guerinim, romagnolským bonvivantem, mezi heineovskou nostalgii a Richopinovou brutalitou, a to všechno spleené využitím hrůzy po nebaudelaistrovském způsobu Rollinata, zajistilo úspěch sbírky *Postuma*. Reakce vážné školy Carducciho byla živá: »To je literatura, jaké je potřeba našim hejskům,« napsal jeden z nich, »jako na sklonku vlády Ludvíka-Filipa nebo za druhého císařství. Lidé už nechtějí vědět o velkých myšlenkách, o velkých problémech, o veliké lásce k pravdě a kráse, o velikém umění. »Dejte nám svinstvo,« říká skeptická mládež dneška a ten křik opakují lidé středního stáří, obchodníci nízkých duší, zkažení starci a pak také sběr kritiků, žurnalistů a šarlatánů, dejte nám svinstvo a my vám budeme tleskat bez rozdílu stran.«

Toto obvinění z pornografie a nízkého materialismu, s kterým se vrhli proti Guerrinimu, bude se opakovat jako leitmotiv proti celé škole veristů.

II.

Osobní vývoj Giovanniho Vergy,² nejčistšího a také největšího představitele verismu, osvětluje bod za bodem obecný vývoj italské sensibility, kterou v literatuře vyjadřuje verismus. Pocházel ze zámožné rodiny sicilských vlastenců a první román, který napsal v Miláně v předvečer roku 1860, kdy ještě studoval práva,

¹ Narodil se v Sant' Alberto (Ravenna) roku 1845 a zemřel v roce 1913.

² GIOVANNI VERGA narodil se v Katanii 30. srpna 1840 ze staré venkovské šlechty, vlastenecké a liberální rodiny venkovských šlechticů. V roce 1849 zažil požár a bombardování Katanie bourbonskými vojsky. Studoval ve Florencii, potom v Miláně, kde se usadil. Mezi lety 1860 a 1874 uveřejnil řadu úspěšných románů. V roce 1874 vrátil se na Sicilii, kterou neopustil až do své smrti roku 1922. Roku 1880 zahajují novely *Život na polích*

byl oslavou jeho dědečka, spiklence, a jmenoval se *Carbonari della Montagna*. Po ustavení království zůstal s otcovým svolením v Miláně, aby se věnoval literatuře a dal se získat romantickou a individualistickou zběsilostí *Scapigliatury*. Dal se bezuzdně unášet svou ohnivou a výbušnou jižní povahou.

Město přirozenosti, jednoduchosti a vášně, drahé Stendhalovi, proměnilo se v očích tohoto Siciliána v zkažené, studené, licoměrné město, jež má příliš skepse a příliš rafinovanosti na to, aby v něm mohla zrát vášeň, při nejmenším taková vášeň, jak ji chápal mladý ostrovan: šílená, divoká a čistá, žárlivostí zajatá ve svém oblouzení tak, že se nebojí krve.

Do zběsilého preveristického romantismu nemísí se u Vergy — jako tomu bylo u *Scapigliatury* nebo u Guerriniho — žádná ironie a žádný humor. Jediným tématem jeho prvních románů je absolutní a nešťastná vášeň, jejíž obětí je někdy hrdina, někdy hrdinka: souchotinářka, která se otráví a umírá v posledním objektu (*Hříšnice*); mladé děvče, zavřené do kláštera, jež umírá šílenstvím ve své cele, zatím co se jeho sestra vdává za muže, kterého mělo rádo (*Historie divošky*); je tu tragická láska souchotinářského malíře a tanečnice (*Eva*); osudná žena z *Tygrice královské*, Slovanka, princezna a souchotinářka, jež jedné milostné noci umírá; moderní Don Juan románu *Eros* na věčné výpravě za utrpením a láskou.

Těmito romány libovolné psychologie a souhrnného uměleckého zpracování, prožehlými smyslností, rozpálenými lyrismem, který je při vši své zřejmé upřímnosti dost prázdný, stává se přece Verga předchůdcem d'Annunzia z jeho *Dítěte rozkoše* a *Triumfu smrti*. A tato filiace je s to naznačit v celku neznámý význam tohoto preveristického období.

Návrat Vergův na jeho rodný ostrov souvisí se změnou jeho literárního ideálu a do určité míry snad i na této změně závisí. Verga je unaven »literaturou«, bravurními kousky, nekonečnou analysou svých prvních prací. »Jednou mi přišel do rukou — vypravuje —, ani nevím jak, jakýsi Námořní deník, rukopis bez gramatiky, bez skladby, v němž kapitán krátce zaznamenával příhody své plachetnice. A vypravování námořníkovy bez jediné nadbytečné věty mne uchvátilo. Četl jsem jej znovu. To bylo to, co jsem hledal bez jasnějšího uvědomění. To bylo vyjasnění.«

Vyjasnění, které ostatně souviselo s oblibou francouzských naturalistů a s prvními veristickými povídkami sicilských námětů jeho rodáka Luigiho Capuany. Sicilie se stává »plachetnicí« a Verga napíše její *Námořní deník*. Může si jen vzpomenout, a po-

jeho veristické období, po nich vyjdou 1883 *Venkovské novely*. Jeho cyklus *Porážení* obsáhl dva romány *Malavoglia* (1881), *Mastro don Gesualdo* (1889), třetí *Věvodkyně z Leyry* nebyl dokončen. Po roce 1889 vydal jen knihu *Don Candeloro* a *Honba na lišku*. Od roku 1906 odmítl se úplně. Z několika svých novel vytvořil dramata: *Cavalleria Rusticana*, *Lupa*, jež měly úspěch. Jeho romány se v jeho době málo četly. Ještě dnes se Verga víc obdivuje, než čte.

zná zlatý důl lidských dokumentů, hrubých faktů, zaznamenaných »bez jediné nadbytečné věty«, důl, který najde na svém ostrově. Ale sicilská látka měla pro něho jinou přitažlivost, ať už nejasně nebo vědomě. Důvody, které jej dovedly do malé námořní vesnice Aci-Trezza (která měla dát rám jeho románu *Malavoglia*), byly přesně tytéž, jako ty, jež hnaly Stendhala do Itálie, Meriméa do Španělska nebo na Korsiku. Šel hledat na Sicilii lidskou pravdu, kterou ještě civilizace nezfalšovala, absolutní pravdu primitivních duší, ovládaných pudem a pocitem cti, šel tam hledat odvetu svých milánských desilusí, postavy na míru své ohnivé imaginace.

Tou cestou půjdou z italských veristů všichni ti, kteří se nespokojí plagováním francouzských románů. Vydají se na lov lidských dokumentů do historie nezávislosti a prvních let sjednocení. Národní sjednocení je jistě věc dovršená, ale jak bylo skutečně, do jaké míry přišlo do mravů, do srdcí a do faktů? Jak se poražené režimy přežívají na celém poloostrově a zvláště na jihu! Jaká je různost mezi kraji! Jaká nechť přizpůsobit se nové vládě! A těmto vášnivým a dobrým pozorovatelům zdají se provincie jedinou italskou, opravdu živou skutečností. Proti abstraktní Itálii romantismu a školy Carducciho, Luigi Capuana, Federigo de Roberto, Luigi Pirandello stejně jako Giovanni Verga stavěli skutečnou a konkrétní Sicilii, Matilda Serao a Salvatore di Giacomo evokovali Neapol, Grazia Deledda Sardinii a d'Annunzio Abruzzo. Vedle slavné, hrdinské a legendární historie Risorgimenta, které se věnovali Carducci a jeho žáci, zbývalo tu ještě místo pro historii Risorgimenta obrácenou na ruby a zbavenou všeho apoštolování. Po malbách nadšení, vzletu a obětí, inspirovaných vlastenectvím, sama pravda žádala, aby byl zobrazen egoismus, ubohost, rozdrobenost a odpor všeho druhu, který překážel a zpomaloval vítězství národní myšlenky. Rozpoznáme zde protimorálkářský, antiidealistický imperativ evropské vědeckosti, který nejasně ztotožňuje krásu s pouhou pravdou.

Nepřátelství velké části šlechty a vysokého kléru, malomyslnost jedné části měšťáctva, lhostejnost utištěných a nevědomých lidových davů, všechno, co až do té doby slušnost kázala zamlčovat a zastírat, to všechno mohlo být nyní vyneseno na světlo. A není-li vše v sjednocené Itálii lepší, není důvodu, proč by se to mělo zastírat: nemluvě o loupežnictví, jež rychle mizí, ještě je mnoho krajin, kde se zachovaly barbarské mravy, kde bída, feudální tyranie, vláda rodinného kmene a patronátu, *mafie* a *camorry*, udržují zvlášť a imoralitu a brání všemu pokroku občanských citů. »Malá historie« Risorgimenta a prvních let sjednocení, pozorovaná ve své skutečnosti a ve své provinciální různosti, ukázala svůj ráz, a jak lze říci, všechna byla ovládána italským naturalismem. Verismus se téměř výlučně omezil na umění regionální (krajinské), na evokaci zeměpisnou nebo dějinnou z věrnosti k »evropské« doktríně, jež byla příčinou jeho zrození a pak aby mohl skutečnost lépe kopírovat.

Ze všech veristů jediný Verga využil do základu umělecké možnosti této hrubé regionální látky, aby z ní vytěžil sytou poesii, aby ji povýšil až k tragedii a epeji, maje sám jediný schopnost přetvořit ji k svému obrazu, zcela se s ní ztotožnit a učinit z ní odlesk svého vnitřního světa. Je-li Madame Bovaryová Flaubert, můžeme říci, že Vergova Sicilie je Verga sám, nel mezzodeicamini..., jak se vrací k svému dětství a své rase, a jak se vzdává svému vrozenému ostrovanství, tomuto barbarskému divošství, jež odhodil ve svých dvaceti letech, aby se poitalštil a poevropštil, jež však nikdy nepřestalo stavět překladu mezi jeho nejintimnější já a moderní civilizaci.

A právě v tomto smyslu je celé jeho dílo životopisem. Hrdiny svých prvých prací, kteří se nedovedli přizpůsobit, oběti civilizace vystřídal primitivními a divokými hrdiny svých prvních sicilských novel; bral tyto hrdiny více ze svých vzpomínek a ze svých dětských představ než z pozorování, ukazoval je v zápasu s láskou, takovou, o jaké snilo jeho mládí, s pudovou, absolutní láskou krvelačných potřeb, s živelnou silou, která obrozuje svět a obnovuje druh. Takový je souboj na život a na smrt v knize *Calleria Rusticana*, vášně *Vlicce*, která, aby dosáhla muže, kterého miluje, dá mu svou dceru a dráždí ho svou touhou, až ji zabije, — vášně sicilské dívky, která se v lese spojí a už do smrti neopustí banditu, do něhož se zamilovala, aniž ho kdy viděla; pomsta *Pastýře Jelio* nebo *Pentolaccia*, kteří se oba stali vrahy, aby pomstili svou čest.

Ale už ve svých povídkách ze *Života na polích* Verga prohlédne, kolik odbytého romantismu obsahuje tento plamen touhy, který žene samce k samici nebo samici k samci, tato vydrážděná tělesnost, která se nezastaví před žádným násilím, před žádným úskokem, aby získala a pak střežila vytouženou kořist, tato primitivní láska, která je úzce spojena s kultem cti a kterou dohání žárlivost k vraždě. V každé povídce naznačuje marnost tohoto venkovského furianství a jeho milostných zběsilostí, nejenom sbor venkovských a uštěpačných posměváčků, ale i nové mravy, lákavost měst a peněz dostávají se v popředí a zatlačují selství. Turridu vděčí za milostné úspěchy »své uniformě bersagliera a svému růžovému fezu, jímž se podobá lidovým vyprávěčům historek, kteří po náměstí rozestavují své stolky s klíčkami na kanáry...«, Turridu za mnohé děkuje i zchytralosti, které se naučil v kasárnách. Malý *Rosso Malpelo*, dítě a mučedník, který umírá v písečnicku, kde už byl pohřben i jeho otec, je jedním z posledních příkladů resignovaného a potlačeného venkovanství minulých dob.

Všechny *Venkovské novely*, jež potom vyšly, jsou věnovány bídě a úpadku tohoto sicilského lidu, který se straní pokroku, ovládan osudností malarie. Zde už netvoří leitmotiv láska, ale hlad a nemoc. Tak se objeví ve Vergově díle první »Poražení«. A Verga sám se cítí být bratrem těchto »Poražených«, navždy vyloučeným

z moderního života. V ideologii formulované v předmluvě k cyklu »Porazených«, tají se bolestné osobní doznání: »Osudná, neustávající, často těžká a horečná cesta, kterou jde lidstvo, aby došlo pokroku, je ve svých výsledcích velkolepá, díváme-li se na ni v celku a z dálky. Ve slavnostním světle, které ji doprovází, mizejí zmatky, chtivost, všechny vášně, všechny neřesti, které se měnily v ctnosti, všechny slabosti, které napomáhaly tomuto strašnému úkolu . . . A zapomíná se na slabé, kteří zůstávají na cestě, na přemožené, kteří zoufale zvedají ruce a ohýbají hlavu pod brutálním břemenem nově přicházejících.« —

Pozlátko, umělost a také brutalita civilisace jsou výkupní cenou pokroku. Nová společnost nespokojí se už s dřívějšími mravy ani s dřívější poesií. Tak hluboce zakořeněnému Siciliánu, jakým byl Verga, stalo se ovzduší moderního světa nedýchatelným. Verga je však příliš »pokrokovým člověkem«, aby dovedl odsoudit novou dobu a nedovedl pochopit, že stará patriarchální a divoká Sicilie s vášněmi ve stavu zrodu dožívá svůj čas. Už se nebouří jako v dobách *Evy* a *Erota*. Řadí se mezi ty, které pokrok drtí, staví se do řady porazených. A z této porážky destiluje poesií svého díla, které nerovný zápas starého světa se světem novým poskytuje tragický prvek. Ať intelektuálně souhlasí s pokrokem, všechny jeho atavické síly, celé jeho podvědomí shoduje se s přemoženými. Odtud ta skoro sadistická radost, ta řezavá drsnost, to vypravování, jež pokračuje postupnými oblouky spirály, které svírají srdce vždy víc a víc, to postupující, pomalé a nepřerušené svírání až k úzkosti, až k rdošení, a ten styl vášnivého protokolu, který má zaznamenat neštěstí jeho ubohých hrdinů bez jediného vyjasnění; odtud ten hluboký spodní smutek, ty lyrické zastávky, kde je slyšet sám nářek země, ten nevyjádřený, ale stále přítomný soucit s lidmi, kteří žijí mimo život a jimiž plní své knihy.

Peníze, »moderní« touha po zbohatnutí vytrhují rodinu *Malavogliů* z jejich patriarchálního života a mění je v porazené. Bárka *Providenza* dávala jim všem jíst a šťastně se žilo v domě, kde vládl dědeček Ntoni jako absolutní pán nad svým synem, snachou a pěti vnuky. Neštěstí začne toho dne, kdy se patron Ntoni spojí s jedním lichvářem, aby spekuloval s boby. Chmurná *Providenza* s nákladem bobů, který měl přinést rodině bohatství, a syn patrona Ntoniho hynou v mořské bouři. Zápas mezi moderní osudovostí a mezi *Malavogli* pokračuje. Ten dluh, který si udělali, mravně zahubí rodinu: patron Ntoni se zuřivě pustí s pomocí dvou nejstarších ze svých vnuček do práce, aby jej zaplatil. Ale staršího mu odvedou na vojnu, a když se mu vrátí z kasáren, je z něho opilec a lenoch, který skončí pro podlounictví na galéře. Druhý vnuček, námořník státního parníku, je zabit u Lissy. Jedna vnučka se nechá svést, žije ve městě a zapadne do bahna. Starý patron odchází zemřít do nemocnice. Ale dvě poslední děti se pustí do práce. Podaří se jim zaplatit dluh a znovu si koupit dřívější dům. Čest *Malavogliů* je zachráněna, ovšem za jakou cenu!

Mastro Don Gesualdo vyvolává poraženého jiného druhu a bezpochyby právě v této knize Verga nejpalčivěji vyjádřil své tajné utrpení. *Mastro Don Gesualdo*, s počátku obyčejný vápeník, pak podnikatel, zprostředkovatel a čilý obchodník, stal se nejbohatším člověkem svého malého města. Ožení se s dcerou veliké zchudlé rodiny, později vdá svou dceru v Palermě za vévodu z Leyry, dědice jednoho z největších jmen Sicílie, ale každé hmotné vítězství, kterého dožívá, je zapláceno mravní prohrou. Málo vyvinut, aby pohrdal zemany, kteří jej vykořisťují a ponižují, *Don Gesualdo* nakonec ve své čistotě a ve svém venkovanství přijímá svůj osud jako zasloužený trest za to, že chtěl převracet přirozený řád věcí a stát na místě, jež mu nebylo dáno právem narození. V *Gesualdovi* nakreslil Verga zároveň typ moderního člověka, který se nedovede zbavit starých rodinných a šlechtických předsudků, a dítě zbohatlého a vítězícího lidu, jež konečně v posledním náhlém procitnutí zabíjí a drtí starou a dohasínající vládu.

Verga položil vedle sebe v *Mastru Donu Gesualdovi* dvě metody, v nichž vynikal. Předvedl nám svou známou drobnokresbou ústřední postavu svého hrdiny a několik hlavních postav, a jednak dal kolem hlavní postavy žít malému sicilskému městu se všemi jeho kastami, se všemi jeho sociálními třídami, zchudlou šlechtou, zestárlým měšťanstvem, chtivými venkovany, se všemi klepy a všemi piklemi. *Risorgimento*, jehož pokroucená ozvěna doléhá až do malého města, tvoří podklad této široké fresky, ne tak dobře komponované, ale bohatší snad než *Malavoglia*, kde došel Verga k tomu epickému »symfonismu«, který už z novely jako *Malaria* tvoří mistrovské dílo, jehož obdobu nelze nalézt v žádné literatuře.

Italové se často diví, že Verga v evropské literatuře není přirazován k Balzacovi, tvůrci *Venkovanů*, k Thomasovi Hardymu, autoru *Tess z d'Urbervillu*, a k velikým Rusům na místo, na něž mu, jak se zdá, dává právo jeho tvořivá a básnická mohutnost. Není to jen proto, že se jeho kompaktní romány, napěchované fakty, trochu dusí pod svým naturalistickým pancéřem, ale především proto, že jeho hrdiny mimo jejich hluboké lidství mohou opravdu pochopit jenom Italové a vlastně jenom jižní Italové. Abychom porozuměli jejich reakcím, musíme znát všechny způsoby sociálního života sicilského. Verga, který je příliš umělcem, aby se snížil až k didaktismu, libujícím si v narážkách, nápovědích, pyká za to, že kreslil postavy přespříliš výjimečné, než aby mohly být bezprostředně přístupné mezinárodnímu obecenstvu.

Nejvíce však překvapuje, že nejlepší z jeho novel, které mají stručnost a sílu nejkrásnějších novel Mériméových, nemají dobrého zvuku, jakého zasluhují. Na příklad *Cavalleria Rusticana*, celá v jemnosti a přesnosti, odmyslíme-li si anekdotu, má s Mascagniho melodramatem společného tolik, jako Goethův *Faust* s *Faustem Gounodovým*.

Místní partikularism — jehož příliš skoupé, příliš zhuštěné vyjádření, příliš pohrdající efekty a příliš klasické, omezilo vyžarování Vergova díla — zajistil naopak několika jiným veristům a zvláště Mathildě Serao a Grazii Deleddě úspěch v cizině.

Neapolka a Sardňanka, s příliš rozdílnými povahami, dováděly verism k zvláštnímu druhu malebného exotismu, jehož zvláštnost, zábavně popsaná, upoutá a okouzlí. Mathilda Serao,¹ reportérka plná nadšení a pohyblivosti, vždycky pohotová dojmout se nebo bouřit, střídát smích bez přechodu s pláčem, sugeruje ve svých knihách o Neapoli jako podmanivá herečka »překypující řeč, výrazná gesta, syrové barvy, prudké a bezuzdné vznětlivosti, s jakými lze se shledat v životě a lidech, jež kreslí«. Ožebračená šlechta, lichváři, jeptišky, lazaroni a ženy z lidu, komedie a dramata hry *Lotto*, lehké nebo tragické lásky, defilují tu ve víru procesí proseb nebo hrozeb u sv. Januaria a bláznivého karnevalu. Je to tradiční, zábavná, sentimentální, nedbalá a vznětlivá Neapol se spoustou přesných nebo vzrušujících podrobností, k nimž se rádi vracíme v *Břichu Neapole* nebo v *Kraji Cocagne*.

Grazia Deledda² spíše než živostí působí intensivní malebností. Podává přímou a barevnou visí svých sardinských rodáků, oproštěnou — alespoň v jejích prvních knihách — od »literatury«, ne-li rozředění. Vůně země, svěžest dojmu a výrazu jsou v jejím venkovském exotismu tím nejlepším.

Luigi Capuana,³ zakladatel a teoretik verismu, užíval svědomitě ve svých prvních pracích (*Giacinta*) přísné »vědecké metody«, má však výzam hlavně pudovým darem lokálního vyprávěče, nenuceností a prudkostí vypravování, které jej přibližují k Maupasantovi, nemá však ani jeho imaginaci, ani jeho pestrost. Později začne vkládat do svých veristických námětů melodramatického základu psychologickou analýsu (*Markýz z Roccaverdiny*).

Federigo de Roberto⁴ obracel verismus k velké historické evokaci s menší mohutností než Verga. Jeho *Vicekrálové*, napsané pod silným vlivem Lombrozových teorií, jsou »přírodní a sociální hi-

¹ Narodena v Patrasu z neapolského otce v roce 1858. Zemřela v Neapoli v roce 1927. Zakladatelka a redaktorka několika literárních listů a neapolského deníku *Giorno, Břicho Neapole* (1884), *Kraj Cocagne* 1891.

² Narodena v Nuoru (Sardinie) v roce 1872. *Elias Portolù* (1903); *Břečtan* (1904); *Cestou zla* (1906); *Rákos ve větru* (1913); *Synův návrat* (1919). V roce 1927 dostala Nobelovu cenu.

³ Luigi Capuana, narozen v Mineu roku 1839, profesor na universitě v Katanii. Zemřel 1918. *Giacinta* (1880.) *Markýz z Roccaverdiny* (1901) je historií velkého sicilského statkáře, který provádá svou milenkou za jednoho ze svých nájemců. Nájemce se zaváže, že nebude nikdy užívat svých manželských práv, svůj slib nedodrží, pán ho zabije, místo sebe nechá odsoudit nevinného, vyzpovídá se, aby ulehčil svému svědomí a kdyby se nebyl zbláznil, byl by žil bez výčitek. Capuanu zde spíše lákala analýsa pověřivé a zvrhlé duše jeho hrdiny než představení faktů.

⁴ Naroden v Neapoli roku 1866; skoro stále žil na Sicílii. Zemřel v roce 1927. Díla: *Iluse* (1891), *Vicekrálové* (1893).

storií« sicilské aristokratické rodiny a jejího zmlazení v posledním potomkovi, který se odřiká feudálních názorů svého rodu, přidává se k »modernismu« a vrhá se do politického života. Vidíme, že jeho ústřední téma je totéž jako v cyklu *Poražených*. Je to jediné, veliké, původní téma, které verismu, neuspokojil-li se malebností, poskytovalo hluboké pozorování italského života.

Salvatore di Giacomo,² který je především vzácným dialektickým básníkem, koření své novely »lokální barvou« prudkých tónů, čerpanou z neapolské spodiny. Vybírá si za hrdiny svých »náčrtů« »pasáky«, prostitutky, camoristy, kejkliře, žebráky a předvádí je v prostředí přístavních pelechů, nemocnice, vězení, hodinových hotelů a zavšivených uliček staré Neapole (*V životě*). Ale svým nezdočným humorem zmírňuje to, co by v jeho povídkách mohlo být odporého, příšerného nebo melodramatického.

D'Annunzio, příležitostný verista v *Novelách z Pescary*, propůjčil svým jednoduchým hrdinům svou mnohotvárnou smyslnost, ale stupňováním malebné evokace svého rodného kraje až k lyrismu, vzdálil se tomuto umění, které nemá »jediné nadbytečné věty« a cele slouží faktům.

Pirandello, jehož první sicilské povídky jsou veristické technikou i náměty (pro své novely zachová si vždycky naturalistický kadlub), neváhá nahradit přímé pozorování použitím folkloru, ústní tradice agrigentského kraje a jeho humör snaží se podřývat všechno, co si verismus zachoval z romantismu. Taková novela, kde nešťastný manžel, donucen veřejným míněním přistihnout vlastní cizoložnou ženu při skutku, běhá svým domem s revolverem v ruce a s hrozbou v ústech, ale tajnými dveřmi usnadní milencův útěk, zatím co pod okny čeká dav rozuzlení dramatu, taková novela se zdá parodií novely *Cavalleria Rusticana*. Sicilská výbušnost, žárlivost a kult cti jsou na prach spáleny pirandellovským nihilismem.

Tak tedy praxe verismu, ponecháme-li stranou »čistý verism« Vergův, byla, jak se zdá, vůbec jen stálým zrazováním jeho principů. Podle směru temperamentu, původu a ambicí autorů zůstal někdy veristický regionalismus popisným, malebným a lyrickým (Mathilda Serao, d'Annunzio, Grazia Deledda), jindy se odlišil humorem a připojil se k umění lidových a dialektických povídkářů (Capuana, Di Giacomo, Pirandello), proplétal se sociálním obsahem (Capuana, Grazia Deledda knihy *Po rozvodu*), nebo se konečně povznášel až k historickému románu (De Roberto).

Je to bezpochyby proto, že si veristická formule nemohla dostačit. A verismus ztroskotal v tom smyslu, že nedal Itálii velkých moderních románů, které jí slíbil. Ale význam verismu v současném italském umění vystoupí, díváme-li se na něj víc jako na esprit než na směr, nechápeme-li jej jako uzavřenou a ucelenou doktrínu, a hledíme-li na něj jako na kvas, kvas, který oživil všechny tradiční nebo pudové tvary italského umění prózy a dal vyrůst novým. Ta-

² Naroden v Neapoli. Knihovník. *V životě* (1903).

kovým způsobem stal se verism, zdá se, že je to rozpor, přímým pokračováním *Snoubenců* nebo *Zpovědi osmdesátiletého* Ippolita Nieva, uvolnil ovšem, zmladil a zmodernisoval romantická pojetí historického románu. Dovolil povídkářům, písicím v nářečí, aby uskutečňovali své spojení s italskou literaturou, a dával jim tolik, ne-li více, než mohli použít.

V souvislosti s ústní tradicí nářečí ztratil verismus onu přikrost a onu touhu po tragice za každou cenu, která jej charakterizovala na počátku, ale lidovou mízu obohatil vším přímým pozorováním a lidskou pravdou, která mu scházela. Toto zkrřížení veristického umění a umění dialektického dalo současné italské próze několik nejšťastnějších děl a na prvním místě *Večerní besedy v Neri* (1882) Renata Fuciniho (1843—1921), který staví na scénu venkovany z toskánské Maremmy. Co může být v ironii Fuciniho, přesněji v jeho stálém »chytráctví« jednoduššího, snadného nebo falešného, je vyváжено věrným pozorováním skutečnosti a opravdu veristickou střídmostí v patosu, právě tak jako v rozmaru. *Večerní besedy v Neri*, jež stojí uprostřed mezi *Contes de la Bécasse* a *Lettres de mon Moulin*, staly se v Itálii klasickým dílem.

Do pokračování verismu tam, kde splývá s historismem, satirou a humorem vyrostlým z verismu, musíme zařadit nestejnorodé dílo Antonia Beltramelliho,¹ zvláště jeho romagnolský cyklus *Karneval Demokracie*, od Červených lidí až k *Rytíři Mostardovi* nebo cyklus *Vítězů*.

Beltramelliho čistě popisnými a malebnými evokacemi stal se verismus ještě předchůdcem fragmentismu z roku 1910 a rozdílnost estetiky veristů a fragmentistů nemůže zastřít, že jedni otevřeli cestu druhým.

Lze říci, že italská próza, myslíme-li na její obsah, po čtyřicet let žila a z velké části dosud žije z veristických novot a objevů, t. j. z regionalismu, který se přizpůsobuje všem snahám, všem ideologiím, všem estetikám. Jediná reakce proti verismu, jež měla nějaký smysl a došla k nějakým výsledkům, byla výlučně formální. Byla oprávněna tím, že verism, příliš často lhostejný k otázkám formy, přispíval jen k prodloužení stylistické a lingvistické anarchie, kterou trpí dnešní Itálie, jako jí trpěla Itálie dřívější.

IV.

Nebyli bychom s veristy u konce, kdybychom mezi nimi nepřihlíželi místo Alfredu Orianiho, samotářskému a neznámému synu Romagne. Orianiho sláva, jeho originalita je jinde, v jeho ideologických a historických essayích, ale jeho romány — zvláště *Zárlivost* (1894), *Prohra* (1896), *Propast* (1899), *Obět* (1902) — ve svém nemilosrdném naturalismu odlišují se zřejmě od všech ostatních veristických děl »hrubou, nahou, studenou silou, nedefinovatelnou a zarážející jako sama skutečnost«.

¹ Narozen ve Forli roku 1873.

Oriani vychází z veristického regionalismu, aby vyjádřil provincii přímo v její podstatě, v jejích hrdých a nemilosrdných ubohostech. *Zárlivost* kreslí smutné drama provinciální lásky mladého prostředního člověka k intrikující ženě, která jej záhy opustí; *Obět* vyvolává historii chudého a slabého děvčete, kterou vlastní matka a sousedka doženou k tomu, aby se prodávala, a kterou hanba, bolest a neužitečnost její »oběti« dovedou k smrti; *Propast* konečně vypráví o posledním dnu ubohého člověka, který spáchal podvod, aby si vydělal peníze a který se konečně vrhl pod vlak.

Z této nemožnosti »velce« žít v provincii, z toho ponížení, z toho, jak provincie drtí všechno, co stojí za život, z těchto muk člověka, uzavřeného mezi čtyřmi stěnami, jež byly utrpením Orianiho, z toho všeho tvoří si předmět svých románů. Jako tomu bylo u Vergy, také u Orianiho je pozorování skutečnosti jenom promítnutím a transposicí jeho vnitřního světa.

KAPITOLA IV.

PSYCHOLOGICKÁ A SOCIÁLNÍ LITERATURA OD FOGAZZARA K ORIANIMU.

I.

S koro všichni veristi byli z jihu: jejich deterministická vise lidského světa v celku jenom překládala a stylisovala životní citění vlastní jižním Italům, jejich poloorientální fatalism přerušovaný náhlými návaly příliš horké krve, jejich dvojí opuštěnost — opuštěnost instinktu a osudu — zesílenou ještě staletými feudalismu a absolutismu.

Celý sever poloostrova, spořádanější, vyvinutější, přístupný velkým proudům evropské civilizace, v přímém spojení s Francií a germánskými kraji, z části zalidněný Kelty, — ať je to Piemont, tvrdé jádro italské jednoty, Lombardie a Benátky, kraje invase a výměny, jichž životním problémem od středověku bylo jednat jako rovný s rovným s obcemi mnohem silnějšími, než byly samy, a kterým se to podařilo zázrakem uskutečnit, Lombardii do XVI. století, Benátkám až do konce XVIII. století, — ať je to ohnivá Romagna, kde nikdy nevytizela vzpomínka na velké zápasy měst a sváry kondotierů, — celý sever staví proti fatalismu, stádočnosti a jižní vznětlivosti víru pevně zakotvenou ve *virtù*, v individuální hodnotě a chladné úvaze. O střední Itálii, o Toskáně a Umbrii lze říci, že se účastní, položeny do průsečíku severu a jihu, podle rozdílu osobností někdy severního volnomyšlenkářství, jindy jižního determinismu, pokud tu pocit protikladů, jak tomu často bývá u vnitrozemců, nedává vzniknout skepticizmu a ironii.

Vztahy benátských vyslanců a nunciů (kteří nejčastěji pocházeli z papežských států: Marky a Romagne) proslavily se svou psychologickou jemností a svou správností v hodnocení lidských pohnutek. V severní literatuře lze podrobně objevit celou velikou tradici tohoto psychologismu, zužitkovaného politicky. Zde přicházíme k hlubokému základnímu rozdílu Francouze a Itala ve způsobu psychologické analýsy. Francouz se analysoval, aby se znal, aby se přidavkem opravoval, druhé analysoval, aby je opravil nebo si je jednoduše vymezil, opěrným bodem je mu některý vzor

lidského ideálu (křesťanský, helénský nebo jiný), jeho analysoval je buď bezzájmová nebo morální. Ital (a vidíme všechny historické důvody, které vysvětlují tendenci jemu vlastní) se analysoval, aby se v nejvyšší míře využil; druhé analysoval, aby je podle okolností využil nebo aby se proti nim bránil; jeho psychologie má vždycky užitek cíle. *Virtù* je výsledkem intenzivního pěstování lidské rostliny pro vítězství v životním zápase.

A právě to vysvětluje, proč je italská psychologická literatura téměř úplně »příkladnou« a není popisná jako francouzská. Psychologický problém staví se pro ni tímto způsobem: jsou-li lidé stavěni takovým a takovým způsobem, jak se máme chovat, abychom se jimi nedali ovládnout ani přemoci a, je-li to možno, abychom je ovládli? Machiavelli staví ve svém *Knížeti* problémy tohoto druhu do rovnice a řeší; Castiglione objasňuje všechny ožehavé případy v životě *Dvořanově*; dobrý della Casa napsal příručku dobrého chování *Galateo*, aby naučil žít své současníky. A postoupíme-li až k čisté literární tvorbě: všechny Goldonihovy komedie jsou komediemi, jež stihají satirou sociální chování spíše než směšnost nebo neřest. Pozorujeme-li Manzoniho *Snoubence* pod určitým úhlem, mění se ve studie »chování«, chování Dona Abbondia, Renza, otce Kryštofa před bezprávím, spáchaným Donem Rodrigem, později pak chování kardinála Borromea a Nejménovaného. Jistě je cíl, který si ukládají hrdinové Manzoniho, hluboce morální, neboť tu jde o zahanbení hříšníka, ve skutečnosti je tu však pro ně od počátku otázka, jak zvítězit nad silnějším.

Poznamenejme mimochodem, co je italského v stendhalovském psychologismu. Julien Sorel, Fabricius, Lucien Leuwen, Lamiel hledají stále techniku svého chování. Velikost Stendhalova je v tom, že v sobě sloučil to nejlepší z obou tradic: chtivou, bezzájmovou zvědavost francouzské psychologie a dynamism, smysl pro zdařilý výsledek, který je vlastním oborem italské psychologie.

Mluví-li se o pokračování manzonismu v italském románě po roce 1870, myslí se na odpor »humanistické« tradice Severu proti fatalistické tradici Jihu, na protiklad určitého animismu (nebo spiritualismu) proti materialismu, který v sobě obsahoval veristický duch; šlo tu také o jinou věc, o prodloužení veliké psychologické tradice severoitalské, zmodernisované vůbec a z části obrozené *Snoubenci*.

Starý utilitarism, jeho symbolem byla *virtù*, mohl se proměnit za dobu Risorgimenta v národní utilitarism, v patriotism a vzít na sebe u Manzoniho náboženskou a mravní podobu. Když bylo sjednocení uskutečněno, nachází před sebou nové problémy chování, jež má podrobit psychologické analýze: sociální a morální chování Itala v moderním životě, chování Italie v životě mezinárodním. Mimo estetism a historism školy Carducciho, mimo veristickou nestrannost a determinism, jsou četní romanopisci a essayisté, kteří pokračují a obnovují tuto velikou psychologickou a sociální tradici. Zaměstnání méně formou než obsahem, vedení často náboženským,

sociálním nebo politickým doktrinářstvím, citliví k velkým proudům evropské sensibility, tolstojovci, nietzscheovci nebo ibsenovci, ochotní ideologové, tvoří v italské literatuře posledního půlstoletí nepřetržitý řetěz rozdílných článků, jež nelze tím spíše zanedbat, protože se přízeň publika vždycky obracela k jejich dílům, a oni jsou ti, kteří odrážejí s největší dávkou věrnosti a přesnosti a nejprímějším způsobem sensibilitu a neklid sjednocené Itálie v souvislosti s moderním životem.

Antonio Fogazzaro a Alfredo Oriani, první skoro vůbec jen romanopisec a druhý především essayista, to jsou dvě nejcharakterističtější postavy z toho, co můžeme nazvat »školou dobrého chování«, aniž si činíme nárok na seskupení všech autorů tak různé estetiky a hodnoty.

II.

Celé Fogazzarovo¹ dílo má jediné téma, jak se má v dnešním světě chovat katolík »moderního« ducha, který nechce nic obětovat ze své víry a chce zůstat člověkem svého století. Téma se tu neprovádí vnějškově, ale je to románová transpozice Fogazzarova vlastního vnitřního utrpení, který byl katolíkem právě tak upřímným, jako byl málo pravověrný, v neshodě o všech bodech s oficiálním učením církve: v politice liberál a demokrat, zamilovaný do vědy, přesvědčený darwinista a vlastně vyznavač vývoje ve smyslu Spencera, nadšený spiritismem a skoro teosof a konečně modernista i v náboženství. Temperament ohnivě smyslnosti, vždycky připraven podlehnout tělesnému hříchu, kterému se snaží uniknout, ale líbuje si v tomto stálém nebezpečí a nalézá v něm zvláštní druh rozkoše; a k tomuto rozdělení, k tomuto základnímu rozporu mezi člověkem a věřícím, kde Fogazzarovo umění zapouští své kořeny a odkud čerpá hrůzu bolestné nejistoty, přidává ještě střídavý a neustále přerušovaný rytmus, který je mu vlastní.

Všechno Fogazzarovo úsilí — a to je právě tak drama jeho života, jako drama všech jeho hrdinů — snaží se destilovat tuto vydrážděnou smyslovost v čisté lidské vášně a božskou lásku, smířit své nejodvážnější vědecké, politické, sociální a spiritualistické teorie s literou katolicismu. Jeho nejvyšším snem jest nalézt shodný bod, kde by se mohla spojit katolická tradice s moderním duchem, učinit náboženství pokračováním vědy. Dlouhou dobu metapsychické zjevy: hypnotism, přenášení myšlenek, halucinace, vise na

¹ ANTONIO FOGAZZARO, narozen ve Vicence roku 1842, jde se svým otcem do vyhnanství do Turina, kde studuje práva, po sjednocení získává svůj majetek ve Valsoldě, která je rámem všech jeho prací. Vystoupil verši: *Miranda* (1874), *Valsolda* (1876), *Parfum* (1881); jeho první román *Malombra* (1881) získá mu jméno. Dále vyjdou: *Leila*, *Tajemství básníka*, *Někdejší malý svět* (1896), který se pokládá za jeho mistrovské dílo a který mu vynesl světový věhlas; *Dnešní malý svět* (1901), *Světce*; dvě sbírky novel: *Rozbité idyly* (1901) a *Fidèle*, po němž přijde *Červený karefiát*, *Portrét v masce*, *Naděje* (1903); soubory článků a politických a náboženských řečí. Byl senátorem a zemřel roku 1911.

dálku, telepatie — zdály se mu být styčným bodem vědy a víry, zprostředkovateli možného vztahu pozitivismu a náboženství, hmatatelným znamením nepoznatelného (viz *Malombra*, točící se stůl v *Někdejším malém světě*, konec *Dnešního malého světa*).¹ Katolicism je Fogazzarovi *sublimací* ve freudovském slova smyslu: jeho ohnivá a smyslová povaha očišťuje se mystickou láskou. S druhé strany se mu zdá být historickým dovršením vývojového myšlení. Jak přijímá od Herberta Spencera formuli svého románového umění a jak si určuje za cíl ukázat »vyšší typy lidství v jejich formaci«, tím více vidí v katolicismu duchovní výraz těch »vyšších typů« současnosti, které už nestačí hromadit svět pozitivních znalostí a lidského práva a která buduje na nutných základech vědy a práva o poschodí výš, poschodí nepoznatelného, boží lásky. Směřování ke katolickému Bohu je mu jenom přirozeným pokračováním všeho vědeckého a morálního pokroku. Fogazzaro, postaviv se na scénu ve *Světci* pode jménem Giovanniho Selvy, shrnuje tu své učení a prohlašuje svou víru ve Vědu a Pokrok právě tak, jako svou víru ve věčnou Církev. Když byl dán *Světce* na index, mohlo to zachmuřit poslední léta jeho života, ale nemohlo to otřást jeho vírou ve dvojí ideál moderního a katolického člověka.

Mluvílo se o jeho manzonismu a je jisté, že lze cítit právě tak u Fogazzara jako u Manzoniho zásah Prozřetelnosti, současný rozvoj událostí v oblasti božské jako v oblasti lidské, že jsou vlastně v takové knize jako *Někdejší malý svět* mnohem zřejmější a jasně v pokušení říci mnohem libovolnější než v *Snoubencích*. Ale Fogazzaro umísťuje konflikt mezi nebem a zemí do hrdinovy duše (což Manzoni udělal jen v epizodě Nejmenovaného) — a to je jeho originalita, to je také bod, který jej přibližuje k Dostojevskému. Tento konflikt znamená ve Fogazzarových očích pro Italy budoucí stadium, vyšší než stadium Risorgimenta, stupeň příštího vývoje. Po konfliktu mezi pokojným přijímáním cizího panství a povinnostmi, které ukládá vlastenectví, nastoupí zápas mezi nízkými pudy člověka a touhou jeho duše, mezi vědeckou pýchou a pokorou před Bohem. Po národním sjednocení, jež učinilo z italských poddaných lidí svobodné, půjde jim o to, aby si individuálně vybojovali duchovní jednotu, kde už nebude zápasit a kde se spojí Bůh a věda,

Vidíme, že je umění, jež vychází z takovéto doktriny, v nebezpečí, že bude didaktické a kazatelské a právě tak bude pokračováním »užitkové« literatury Risorgimenta. A vskutku se často u Fogazzara stává, že doktrina nebo morálka zatlačí pudové a nezájmové umění, ale často si dobude převahy a zachrání jej jeho povaha rozezného romanopisce. Proti Vergovi nebo Flaubertovi, kteří ze sebe rvou své romány jen silou práce a vynucení, Fogazzaro je jako

¹ Metapsychické zjevy mimo Fogazzara zajímaly i jiné romanopisce: na příklad Luciana Zuccolho: *Tajné učarování* (1903) a především E. A. Buttiho: *Automat* (1891), *Duše* (1893), *Nemravný* (1894). Luigi Pirandello dobírá si tuto spiritistickou módu v druhé části svého *Nebožtíka Matyáše Pascala*.

Balzac a Dostojevský romanopisec, z něhož jeho dílo »prýští«. Za doktrinářským idealistou, kterého zrodila potřeba sublimace, jež tvoří jádro jeho uvědomělého myšlení a jeho sensibility, číhá ve Fogazzarovi neustále pozitivní statkář, smyslový snilek a benátský chytrák připravený podat živý a bezprostřední přepis skutečnosti.

Kdyby se Fogazzaro nekontroloval, kdyby nenutil své schopnosti, aby vyjádřily nejvyšší a nejnesnadnější díl jeho vlastní osobnosti, byl by rozkošným humoristickým romanopiscem měšťanských a venkovských mravů, tvůrcem silhuet a typů, kreseb, postav (macchiette) po způsobu Goldoniho, z něhož má dobromyslnou ironii, a byl by současně nevyčerpatelným romanopiscem lásky; statkářovi působí zábavu kreslit postavy, kterým se Benátčan vysmívá, smyslový snilek bez únavy vyvolává všechny příjemnosti, všechny zmatky, všechna muka vysněné nebo dosažené lásky, zdařilé nebo nešťastné, nevinné nebo hříšné, kreslí přitažlivost a hrůzu tělesného hříchu. Z italských romanopisců — odečteme-li konkurenci, kterou mu dělá D'Annunzio, — nejvíc polibků popsal bezpochyby Fogazzaro, od prvního manželského polibku Ludviky a Franca Maironiho až k hanebnému a úzkostlivému polibku Pietra Maironiho a Jany Dessalle (»Jana nastavila rty, ale současně z opatrnosti stiskla knoflík elektrického zvonku«).

Fogazzaro ostatně zná přirozený sklon svých prozaických schopností, ale ještě se zde snaží sama sebe sublimovat. Svého realismu, svého humoru, své smyslovosti, všeho toho chce užít jen k orchestraci podstaty, aby vytvořil život kolem svých hrdinů a dal jim více reliefu. Právě proto (nebo snad také poslouchal tísnivý podnět svého podvědomí) zalidnil své romány zástupem epizodických postav, právě proto v nich položil na první místo milostnou zápletku.

Zápletky se vždycky vztahuje k nesnadným a ohrožovaným láskám, skoro vždy k láskám zakázaným a nemožným. Mimořádným složením, jež často hraničí se sadismem, zmnožuje Fogazzaro mezi svými hrdiny a hrdinkami všemožné důvody přitažlivosti, aby podlehly všechny dobré důvody a všechny příležitosti, aby je od tělesné propasti nedělilo nic, než svaté příkázání, jež odsuzuje tělesný styk mimo manželství. Křehká přehrada, které neustále hrozí nebezpečí, že bude prolomena nebo překročena. A Fogazzaro tak vášnivě vyvolává hlubokou nejistotu a zmatek, že vedle nich všechno ostatní bledne.

Tak podružné nabývá převahy nad podstatným v pocitech čtenářových a k malé radosti Fogazzarově, pro něhož zůstává podstatným drama ideí. *Daniele Cortis*, *Někdejší malý svět* budou žít jako romány lásky — katolické romány lásky nebo romány katolické lásky — ale nikdy ne jako romány o katolictví. Velikého románu o vědě a víře, o modernismu a náboženství, o němž Fogazzaro snil, neuskutečnil. V *Dnešním malém světě* mnohem více než rozhovor Piera Maironiho (stal se ostaně tak tísnivý visemi, které

jej uvádějí v pohyb) zajímá nás jeho láska s Janou Dessalle. A *Světec*, v němž román experimentální, román sociologický, důrazně zatlačuje do pozadí milostný román, zdá se nám být pochybeným románem, který má význam jen v několika epizodách. Zamýšlené splývání života a duchovnosti plně uskutečnil Fogazzaro jenom v *Někdejším malém světě*.

Příčina je bezpochyby v tom, že zde byla jeho ctižádost menší, než ve dvou dalších knihách Maironiho cyklu. *Někdejší malý svět* byl mu jen předmluvou, podstavcem jeho »velikých románů«, sčítováním rozporu vlastenečství a poddanství, přípravou duchovního konfliktu, který rozerve duši Pietra Maironiho a dovede ho k svatosti. Franco Maironi, jeho otec, Ludvika Rigey, jeho matka, první katolík tradicí a srdcem, ne už však duší a vůlí, druhá volnomyšlenkářka, ale hluboce milující mravný život, starý strýc Pietro, který žije přirozeně v duchu Evangelia a z ryzí nebeské milosti, třepotají se v polostínu svých duší a jen polovědomě chápou náboženský problém. I tehdy, kdy pevná vůle po pozemské spravedlnosti projevovaná Ludvikou (a jež je možná jen temným dychtěním po pomstě) tvrdě narazila na Francovu bezstarostnost, kterou zastíral pláštěm křesťanského milosrdenství a odpuštění urážek, a i tehdy, kdy spravedlivý odboj Ludvičin narazil na boží *veto* (smrtná náhoda, která jí vzala dítě právě ve vteřině, kdy šla zahanbit svou zločinnou tchýni), stačí, aby se ozval hlas vlasti, oba rozdělení manželé spojí se v jednom ohni a druhá druhu padnou do náručí. Mezi katolíkem a volnomyšlenkářkou projevuje se v *Někdejším malém světě* rozpor jenom v otázce praktického chování (jak se chovat k staré markýze Maironi). Až do poslední čtvrtiny románu nepřekážejí žádné ideologie rozvoji jednání a až tam projevuje se autorův katolicismus jen nezvyklou hojností dějových obrátů a božských zásahů. A ještě je zde libovolenost těchto tísnivých zásahů oslabena jejich docela lidskou ozvěnou.

A právě takto, když krácel po úbočí a nevzhlížel k vrcholům, napsal Fogazzaro své mistrovské dílo. První svahy Valsoldy nad Gardským jezerem, to byl ráj a podnebí, jež mu nejlíp svědčilo mravně, právě tak jako zeměpisně. To je pravá vnitřní krajina Fogazzarova, čerstvá, usměvavá — výsměšná — příroda, zády opřená o mlhy a alpské velikány. Vysoká duchovnost, Fogazzarova touha po vrcholcích dává hrdinům *Někdejšího malého světa* hutnost, jejich citům perspektivu »dálky«, jež neubírají nic z jejich původnosti, z jejich pěnívé a romantické lehkosti benátských vlastenců z doby, která přišla po roce 1848.

I Fogazzara se dotkl veristický duch. Věrně kopíroval krajiny a obyvatele své Valsoldy, jak mu je podávalo jeho pozorování nebo jeho vzpomínky z dětství. A také v něm veristický esprit probudil a rozvinul regionálního spisovatele; regionální pozorování vyvolalo v něm pravdomluvného kronikáře Risorgimenta a prvních let sjednocení v jeho rodném kraji. Fogazzaro vyšel z čisté duchovnosti a setkal se na křižovatce s veristy, kteří vycházeli z de-

terminismu a lidského dokumentu. A proti vši jeho nejvyšší cti-žádosti, bude Fogazzaro na prvním místě žít jako veristický a humoristický regionalista, ale setrvá tu také jako tvůrce žijících a hlubokých postav. Nepodařilo-li se mu postavit na nohy »Světce«, zanechává celou galerii silných, milujících, šlechtetných a nezapomenutelných žen.

III.

Alfredo Oriani¹ zapíral svou dobu. Byl nesmlouvavý v době oportunistu, uprostřed profesorského vítězství byl samoukem, člověkem osamoceným v období *camorry* a literárního zednářství. »Mystik« ztracený uprostřed »politiků«. Za svého života mohl sklízet jen posměch a zneuznání. A dostal-li potom tvářnost předchůdce, spíše než pro jeho hluboká duchovní muka stalo se tak pro několik myšlenek, v nichž se našla souvislost s touhami a politickými potřebami válečné éry a éry fašistické, které v Itálii vystřídaly éru byrokratickou a maloměšťáckou.

Duchovní podněbí Orianiho lze srovnat s podněbím Charles Péguyho. Jeho vývoj od socialismu a ateismu k nacionalismu a spiritualismu jde podle křivky, která je souběžná s vývojovou křivkou zakladatele *Cahiers de la Quinzaine*. Spíše než *essaye*, jsou nejcharakterističtější díly Orianiho volné »deníky«, psané po způsobu Péguyho, kde sousedí autobiografická zpověď s novým článkem, s pamfletem a s širokými historickofilosofickými úvahami. Konečně vykazuje veliké obdoby jejich morální situace, jejich způsob, jakým působili na své okolí a na část mládeže. Zde se přirovnání zastavuje, mezi autorem knihy *Victor-Marie comte Hugo* a mezi autorem knihy *Rivolta ideale* ve všech ostatních bodech jsou jenom rozdíly. Je-li třeba hledat jiná srovnání, lze říci, že na příklad dialektický postup Orianiho vlastní upomene na postup Charles Maurrasa a že jeho historická vise má tutéž vášnivou a jednostrannou sílu jako vise Georges Sorela.

Sociální chování moderního člověka, nejčastěji Itala, a v širším smyslu chování národů, moderních společností, to bylo věcným předmětem Orianiho meditací v jeho romagnolské vesnici.

Meditace vydrážděné nízkostí okolí, hloupými soukromými a obecními sváry v Casole Valsenio, klepy boloňských salonů a kaváren, odporem k prostřednosti vládních kruhů v Římě, meditace

¹ ALFREDO ORIANI, narozen roku 1852 v Casola Valsenio v Romagnu nedaleko Faenzy. Skoro celý svůj život ztrávil v této vesnici, kde měl vilu *Cardello*, často jezdil do Bologne, kde byli jeho žáky budoucí doktrináři italského nacionalismu (Federzoni, Bellonci) a na kole podnikal jízdy napříč Itálií. Zůstal osamocen a zneuznaný až do své smrti (1907), jeho jméno bylo proslaveno nacionalistickou stranou a také Benedetto Croceem a skupinou *Voce*. Fašismus slaví jej dnes jako jednoho ze svých předchůdců a uspořádal národní vydání jeho díla. Kromě jeho románů a novel jsou charakteristická tato díla: *Manželství* (1883); *Až k Dogali* (1889); *Politický zápas v Itálii* (1892); *Stíny západu*; *Na kole* (1902); *Rivolta ideale* (1907). Oriani psal také pro divadlo.

živené také nesčíslnou a nesouvislou četbou, dlouhým sněním vyvolaným filosofií Spencera, Hegela nebo sociologií Karla Marxe. A tak bude celé dílo Orianiho kolísat mezi popisem, mezi nesmiřitelnými soudy, syrovými skutečnostmi, kterou sám přímo pozoroval, a mezi ideologickou osnovou, podle níž rozdělí všechnu minulou i budoucí historii lidstva.

Renato Serra, jeden z jeho nejpronikavějších kritiků, chtěl v něm vidět především romagnolský typ: »Orianiho podstata a obor je morální, nikoliv umělecký, ani spekulativní; romagnolská je drzá nezávislost jeho soudu. Všechna síla těchto lidí drsné mluvy je v jejich charakteru, v osobní hrdošti, která z nich dělá hrdiny, v nezávislosti ducha, která je stavi proti celému světu a nedá jim povolit... Romagnolský člověk je mezi lidmi vždycky člověkem. Praxe, politika je velkou otázkou jeho života... Jde-li o teoretickou otázku, romagnolský člověk se nezmění: všechno svede na soud o lidech, na srovnávání a projednávání faktů, jež se ho zblízka dotýkají. Omezený úhel, pod kterým se romagnolský člověk dívá na věci, docela praktický a činný charakter jejich rozhovoru tvoří jeho sílu; romagnolský člověk — venkovan, švec, úředník, číšník, malý statkář — tráví dny hovorem o Ferrim a Comandinim, o Luzzattim a Sonninovi, nebo dokonce o D'Annunziovi nebo Carduccim (a neočítáme všechny ty lidi, muže a ženy, z jejich kraje), hovorem o Francouzích, Američanech a všemožných předmětech a mluví s nezávislostí a jistotou, jež by mu mohly nahradit inteligenci. Není-li jejich inteligence obzvláště chápavá, je ostré a pronikavé jejich utrhaní, nemá-li nikdy jejich jazyk barvu a plnost velké imaginace, jejich odpovědi jsou kousavé, jejich pohyby vždycky útočné, rychlé a přímé.«

Benito Mussolini jako Alfredo Oriani je zřejmě romagnolským člověkem tohoto typu. Mohli bychom si však položit otázku, nehodnotí-li tato definice romagnolského člověka širokou kategorií Italů a především všechny politické essayisty s Florentanem Machiavellim v čele.

Ať je tomu jakkoliv, je jisto, že základ Orianiho myšlení tvoří pohrdání lidstvím v detailu a obdiv obecného pokroku lidského ducha a lidských společností, pesimism, pokud jde o lidi a optimism, pokud jde o člověka.

Nejsouvislejší výklad této myšlenky musíme jít hledat do knih *Rivolta ideale*, *Politický zápas v Itálii* a *Až k Dogali*. V základě — základě dosti křehkém — nalézáme směs evolucionismu a hegelianismu, myšlenku, že jsou dějiny lidství čistým duchovním tvořením, neexistují mimo vědomí, jež z nich čerpá lidský duch, a současně myšlenku, že se společnosti vyvíjejí ve smyslu stálého pokroku a že civilizace překládá a obráží postupné přechody dialektického ducha.

Moderní věk je v očích Orianiho věkem demokracie charakterizované elektoralismem, parlamentarismem a svobodou. A toto jsou vymoženosti, které pokládá za definitivní. Ale dvě základní

věci chybí demokracii: idealism a aristokracie; plouží se v pluto-kratické a demagogické prostřednosti a podléhá zákonu nevzdělaných a hloupých většin a zákonu skoupého kapitalismu. Kniha »Rivolta ideale« je vzpourou člověka žizniciho po duchovosti proti materialismu.

V tomto okamžiku jde Orianiho myšlení směrem, který může vypadat neočekávaně, zapomene-li se na jeho italsko-romagnolský »utilitarism«: imperialism, prohlašuje Oriani, je duchovní hrdinský element, jemuž se podaří demokracii »idealizovat« a který vyvolá vznik nové aristokracie.

Orianiho imperialism vznikl v přímém pozorování italských dějin nejposlednějších let. Základním je mu v Itálii princip sjednocení. Federalism Giuseppe Ferrariho zdá se mu být podstatnou chybou. Zde se Oriani ukazuje jako věrný žák Mazziniho a Garibaldiho, dvou italských vykladačů revoluce z roku 89: jednota a republika, to je jeho formule. Monarchie byla a je pouze prostředkem dobrým z nouze: »Savojskou monarchii přijal národ jako formulí, která mu dávala možnost dobýti si nezávislost a jednotu vlasti s největší ekonomii talentu, krve a peněz. Monarchie zprošťovala republikánské hrdinství povinnosti, s monarchií a dík monarchii mohli se v zahraničí získat spojenci a vojáci, ale bylo se třeba vyplétat pokorou zisků, čekat b e n e p l a c e t ochránců předstíráním programů a zrazováním principů.«

Hrdinské menšiny, jež uvedly Risorgimento do pohybu, neměly sílu je dovršit. Scházel tu Cavour, »který nevěřil lidu a cítil historickou a osobní slabost savojské monarchie« a jemuž se to podařilo šťastnou pomocí »prostředků«, když schoval počáteční revoluční idealism pod pokličku. Odtud ta prostřednost prvních let sjednocení; všichni lidé, kteří tvořili velikost Risorgimenta, nijak se neúčastní ve vládě po roce 1860 a monarchie více nebo méně zůstala otrokem svých starých cizích spojenců. Taková jednota, jaká existuje, není jednotou duší, regionalism trvá a je vlastně jedinou realitou. Bojovat proti němu, to je nejnaléhavějším úkolem, dát Itálii společnou, opravdu národní duši; proto je třeba, aby Italové ze severu a jihu »společně podnikli veliké věci«, aby se osvědčili v Africe vedle ostatních evropských národů. Afrika je barbarská, Afrika je *prehistorii*. Evropa, Itálie představují historii, civilizaci. Afrikanism, kolonialism, imperialism, to je řetěz Orianiho usuzování. Proti pacifistické a antimilitaristické tendenci italské demokracie staví belicism a imperialism. Tak se stává předchůdcem nacionalistů a fašistů.

Ale ve skutečnosti spíše než přesnou doktrinu rozšířil Oriani mezi vybranými italskými lidmi jenom kvas. Postavil problém italské politiky do oblasti, kterou už neopustil. Z politického myšlení Orianiho, ideálně vzato, přežila morální idea, idea, že si národ musí každý pokrok, který uskutečňuje, *zasloužit*. Tento pojem byl ústředním jádrem ideologie ve skupině *Voce* (kterou jsme na příklad v roce 1912 viděli odpírat všeobecnému hlasovacímu prá-

vu všechn prospěšný vliv, třebas s ním skupina souhlasila, protože je dával ministerský předseda Giolitti Italům darem, místo, aby je přinutil, aby po něm toužili a živou silou o ně bojovali).

Učení Orianiho podstoupilo všechny druhy přeměn a proměn. V roce 1914 tvořilo základ určité neutralistické myšlenky: říkalo se, aby byla válka výnosná, je nutno, aby ji národ chtěl a ne, aby mu byla malou menšinou vnucena. Po válce byla vysvětlením jejich nedostatečných výsledků. A konečně dala vznik zvláštní, v podstatě protestantské politické filosofii, která protitlakem vyvolala učení protireformace a antimodernismu.

Tuto »protestantskou« teorii, která definovala dějiny moderní Itálie jejím »náboženským zanedbáním«, rozvinul v roce 1918 Mario Missiroli, jako Oriani syn Romagne a jeho nejvěrnější žák. Podle jeho soudu, chybělo Itálii, že nenásákla a nebyla ztvárněna reformací. Tato mezera vyřadila Itálii z velkého moderního pohybu a výsledkem bylo to, že se na neurčito zpozdílo vytvoření národního a občanského vědomí Italů. Po vzniku fašismu převzal myšlenku Orianiho a Missiroliho mladý Piemontan, Piero Gobetti, ve čtyřiatvaceti letech zemřel ve vyhnanství (1926), ve svém díle nazvaném *Liberální revoluce, essay o politickém zápase v Itálii* a v týdenním orgánu téhož jména. Podle něho má být Itálie zreformována, ale nebude se jednat o reformu náboženskou. Moderní reformace musí být především morální a občanská, odnaučit Italy osobním zápasům a svárům farností, dát jim pocit jednoty a učinit je konečně hodnými demokracie. Demokracie se nemůže dosáhnout z vnějšku: demokracie je kolektivní stav duše, který si nutno zasloužit za cenu dlouhého utrpení. Itálii po roce 1870 chyběli státníci a vybraní lidé nutní k vytvoření moderního a skutečně demokratického národa, kde je vychovatelem lidu tuhý politický zápas. V očích Gobettiho je fašismus druhem trestu uloženého Italům, kteří si nedovedli *zasloužit* svobodu. Duchovní zásluhou fašismu bude to, že učiní konečně Italy tím, že je utiskuje a že jim působí utrpení, hodnými této svobody.

Proti této nauce odvozené přímo z Orianiho postavil fašismus učení protireformace. Zvláště Curzio Malaparte Suckert,¹ v řadě prací vyšlých po roce 1924 — *Žijící Evropa, Barbarská Itálie* — popřel sílu italského lidu chápaného celkově a italské dějiny svedl na dějiny hrdinských menšin. »Obecná tendence Italů je vždycky opakem všech forem skutečné národní velikosti.« To je důvod, proč není v Itálii možna demokracie a proč tam bude demokracie vždycky jalová. Italský hrdina je tedy podle definice opačným výrazem svého lidu. Aby sám sebe vnutil, musí z úplné nutnosti přijmout podobu tyрана. Tyranie je v Itálii tvarem normální vlády a tvarem jedině užitečným. Benito Mussolini byl po

¹ CURZIO MALAPARTE-Suckert, narodil se v Pratu roku 1898. V roce 1914, v šestnácti letech utekl z koleje a ve Francii vstoupil do legie Garibaldiho. Dnes je jedním z nejnezávislejších teoretiků fašismu. Kromě svých essayí politické ideologie napsal *Příhody nešťastného kapitána*.

válce tyranem nutným italské velikosti. Fašism je dnešním tvarem, který přijala tato nevyhnutelná tyranie. Italský lid, který je tak inteligentní jako liknavý, přijímá fašismus a dává se jím vést k svému osudu, který záleží v zápase proti modernímu duchu ztělesněnému zprvu reformací, potom demokracií. Posláním Italie, antické a dogmatické země, je vyvstat proti modernímu ideálu a proti kritice protestantského severu: »Kterou z těchto dvou civilizací třeba pokládat za barbarskou: anglosaskou, protestantskou a puritánskou civilizaci, která dnes vládne, nebo latinskou, katolickou civilizaci, kterou se dnes pohrdá a která se rdousí? Či bude budoucnost? Jihu nebo severu?«

Vidíme Suckerta, že je jako Oriani, kterého popírá, posluššen onoho romagnolismu, který svádí nejobecnější otázky na »srovnávání a projednávání faktů, jež se ho zblízka dotýkají«, ustupuje potřebě chápat všechno pod italským úhlem a ještě méně: pod úhlem fašismu. U Malaparta lze však také rozeznat po veliké modernistické a moralisující oklice, která vede od Manzoniho k Fogazzarovi, od Orianiho ke Gobettimu, návrat k antické a amorální italské *virtù*.

Vidíme mnohonásobné bohatství objevené Orianim a tisíc způsobů, jak se z něho v Itálii těžilo a těží i nadále. Alfredo Oriani je jediný politický spisovatel, který měl v Itálii skutečně oživující vliv. Guglielmo Ferrero, jehož vliv byl v cizině tak účinný, nikdy nebyl přijat svým národem, protože mu chybí romagnolism. Jeho originalita, která záleží — v dobrém nebo špatném smyslu — v tom, že myslí »světově«, vynesla mu v Itálii nepopulárnost a přispěla k zastření významu jeho díla. Vědomí téže skutečnosti, kterou Ferrero zanedbal, italské regionální skutečnosti, šíří se v Orianiho kolonialismu jako v Gobettiho liberalismu nebo v Malapartově fašismu, za moralistním nebo amoralistním idealismem. Literární látka, jež se vtírá každému přísně italskému spisovateli, vychází z kraje nebo k němu směřuje tak, jako ideologie a forma, která se mu vnucuje, kolísá mezi touhou po moderním a mezi popíráním moderního (ať je to pocit nemohoucnosti nebo přesvědčení).

Velikost Orianiho tvoří to, že ve své současné formě vyrovnal veliký problém italského chování a bezpochyby ještě mnohem více v tom, že problém žil, protrpěl a vyjádřil s mimořádnou drsností, upřímností a silou. V jeho knize *Rivolta ideale*, a především v knize *Až k Dogali*, v knize *Na kole* (vypravuje o cestě na kole střední Itálií), ve *Stínech západu* dosahují tragické intenzity stránky rozboru a střízlivého lyrismu nebo úzkosti moderního Itala, jehož pohánějí nejvyšší touhy, drtí a dusí ubohá a provinciální skutečnost, která ho obklopuje. Tuto úzkost z doby uskučeného sjednocení, tuto otázku lidských hodnot znovu přivedenou na přetřes, je potřebí srovnat s neklidem a poválečným zmatkem, který v Německu vyjádřil na příklad Fritz von Unruh, ve Francii na příklad Montherlant nebo Drieu la Rochelle.

IV.

Po roce 1870, mimo díla čistě veristická nebo regionalistická, není v Itálii jediný román, kde by se neobjevila tato morální a sociální starost. Této starosti dávají nejrůznější a nejpočetnější odstínění zprvu manzoniovský moralism, později Ibsen, Tolstoj, Bourget a také to, co lze nazvat socialistickým evangelismem. Jsou to veristické romány, které se zdvojují politickou nebo eticko-sociální studií.

Edmondo de Amicis,¹ jeden z nejčtenějších spisovatelů z konce XIX. století, snil po celý život o velikém socialistickém románě: První máj, který se mu nepodařilo napsat. Plýtval při nejmenším ve svých citlivých a snadných knížkách didaktismem a učil v *Srdci dětí*, jak se mají stát dobrými občany, v *Obrazech z vojenského života* kázal nové Itálii, aby milovala svou mladou armádu a armádě, aby zachovala souvislost s národem, v *Románě učitele* a v *Učitelce dělníků* do nebe vynášel učitele obecných škol, v knihách *Přátelé* a *Carrozza di tutti* hlásal liberalism a solidaritu, v knize *Na oceáně* litoval vystěhovalce. De Amicis, skvělý reportér každodenního života, který se vždycky dovede dojmout (Carducci se vysmíval jeho citlivosti) vyniká v kresbě siluet, ne-li v hlubokém oživování postav. Jeho nejsvědňější vlastností je jeho dobráctví, při němž nám časem přijde na mysl Erckmann-Chatrian, a plynulost jeho vytríbeného a toskanisujícího slohu.

Kolem roku 1895 bylo možno vidět, jak si několik romanopisců, mezi nimi: většina veristů, na př. Matilda Serao, dává titul »*Rytířů ducha*« a staví proti verismu umění duchovní a morální. K zesílení tohoto hnutí přispěl vliv Žáka Paula Bourgeta. Většina prací Matildy Serao ukazuje v tom období stopy tohoto vlivu. Novele *Sestra Jana z Kříže* (1901) je předestlán jako předmluva dopis Paulu Bourgetovi.

Také velké romány d'Annunziovy: *Vetřelec*, *Dítě rozkoše*, *Triumf smrti*, *Oheň*, *Panna ve skalách* útočí na problémy chování: nietzscheovský postoj, postoj tolstojovský, amoralism umělce a geniálního člověka, výměr renezančního člověka, jehož modelem byl Leonardo da Vinci.

A problémům chování věnoval se ještě Pirandello ve *Vyloučené*, v *Nebožtíku Matyáši Pascalovi* a v mnohých novelách napsaných kolem roku 1900. Beltramelli ve svých *Červených lidech* kritisoval maloměstáctví a italskou demokracii. Luciano Zuccoli litoval v *Robertě*, že dávají Italové přednost lásce před občanskými zájmy. Adolfo Albertazzi v *Ave* popsal konverzi socialisty, kterého obrátil farář, sám při tom ztrativ víru. V téže době femi-

¹ Narodil se v Oneglii roku 1846, zemřel roku 1907. *Obrazy z vojenského života* (1869); *Srdce* (1886); *Přátelé* (1886); *Na Oceáně* (1889); *Román učitele* (1890); *La carrozza di tutti* a cestopisy, z Francie, Holandska, Maroka atd.... V knize *L'idioma gentile* převzal manzoniovskou tesu toskánské mluvy jako literárního jazyka.

nistka a volnomyšlenkárka Dora Melegari plýtvala essayemi à la Maeterlinck.

Mezi lety 1895 a 1910 přijímá v Itálii román stále a stále sociálněji směr. Dva romány ukazují vyvrcholení této tendence: *Oznamovatelé* Giovanniho Ceny¹ a *Žena* Sibily Aleramo.² Hrdina *Oznamovatelů*, korektor tiskárny a socialista, miluje lid, z něhož vyšel, vášnivou láskou, která jej, když odepre provést atentát na krále, dovede k sebevraždě. Jeho dobrovolnou smrt chápe Cena jako výstražné, snad zdravé *znamení* společnosti, jako povzbuzení těm, kteří, sami osamoceni, trpí sociální bídou víc, než svým soukromým neštěstím. Kromě několika mnohomluvností a nedbalostí slohových ukazuje tato silná a lidská kniha, napsaná v prvé osobě formou zpovědi, snahu vystoupit ze začarovaného kruhu regionalismu a dojít až k srdci moderního života.

Žena předkládá v italském rámci problém uvědomění a ženské svobody. Hrdinka narozená na severu poloostrova opustí nakonec svého jižního manžela, který ji věznil a viděl v ní jenom tělo určené pro rozkoš a mateřství, aby mohla žít svůj život ženy plně a svobodně. Opuštění dítěte je výkupným jejího odchodu. Jako *Oznamovatelé*, i tato kniha téměř úplně nechává stranou všechno umělecké hledání a usiluje pouze o upřímnost a nahou, původní emoci.

Oba tyto romány zasluhují, aby se na ně upozornilo pro jejich hlubokou shodu s antipuristickými a sociálními touhami z počátku XX. století, které se objevily v Itálii současně s hnutím, jež vzniklo ve Francii po Dreyfusově aféře a hlásalo umění pro lid.

Jako se veristický esprit u Pirandella rozpustil v humor, jako vidíme, že se carduccianism rozpouští v humor u Panziniho, tak i psychologická a sociální literatura našla své humoristy v Albertu Cantonim,³ který sám sebe nazval »romanopiscem-kritikem« a ve své knize *Illustrissime* kreslí chování bohatého velkostatkáře, který tráví incognito pět dní jako nádeník u jednoho ze svých nájemců, a především v Italu Svevovi,⁴ terstském romanopisci, který zůstal v Itálii až do těchto posledních let neznámý a jehož tři romány: *Život* (1893), silně ovlivněný Flaubertem, *Senilita* (1898) a především *Zenovo svědomí* (1921), i při nečisté řeči a slohu často uvolněném jsou v italské literární produkci posledních let jedinečnými díly. Úzkostlivý analytik Italo Svero kreslí hrdiny bázlivé, neschopné, rozervané úzkostlivostí a zároveň hladovíci po zdokonalení, úspěchu a štěstí, terstské bratry »Charlotte«. Každý čin, každé rozhodnutí těchto postav provází váhání,

¹ Narodil se v Montanaro Canavese (Piemont) v roce 1870. Zemřel v roce 1912. Šefredaktor revue *Nuova Antologia*. Kromě sbírek sonetů *In Umbra*, *Matka* a *Homo* vydal prozou jenom *Oznamovatele*.

² Narodila se roku 1876. *Žena* (1907).

³ Narodil se v Pomponesco (Mantova) roku 1841, zemřel v roce 1904. Díla: *Král humorista* (1891), *Scaricalasino* (1901), *L'illustrissime* (1906).

⁴ Narodil se v Terstu 1861, (zemřel 1928).

výmluvy, nekonečné psychologické komplikace. ale všechny ty postavy — ať jsou sebe dramatictější — představují se v oblasti humoru a ironie.

Problémy chování nechybí ani v analytickém vypravování mravů Girolama Rovetty,¹ v pracích Salvatora Fariny,² které mají význam svou lehkou jednoduchostí, nebo v pracích Antona-Giuglia Barriliho,³ v knihách vypočítaných na úspěch, v nichž vládne vzácná banálnost, ale tyto romány jsou ve skutečnosti smíšenými pracemi, napodobením francouzských a anglických vzorů od Feuilleta k Daudetovi, od Zoly k Bourgetovi, od Dickense až k George Eliotové.

Na tuto literaturu chování specialisovali se dva romanopisci sporné literární hodnoty, kteří však dosáhli za války a po válce u publika velikého úspěchu. První je Salvatore Gotta, který napsal cyklický román, jehož hrdina Claudio Velia symbolisuje člověka, který se vrátil ze zákopů a je rozvášněn sociální akcí. Druhý je Virgilio Brocchi, jehož román *Podle mého srdce*, kde uvedl na scénu »člověka, který je proti válce ve jménu svého svědomí«, byl v roce 1917 předmětem soudního pronásledování. Potom pojal úmysl napsat dva velké románové cykly: cyklus *Znící ostrov*, který dokončil a ještě nedokončený cyklus *Syn člověka*, v nichž vyjadřuje V. Brocchi, bojující socialista, humanitní teorie.

¹ Narodil se v Brescii roku 1851. Zemřel roku 1910. *Mater Dolorosa* (1882). *Slozy bližního* (1888). *La Baraonda* (1894), historie čilého milánského obchodníka a jeho dvou neteří.

² Narodil se roku 1846 v Sorcu na Sardinii, zemřel v roce 1919. *Pouto lásky* (1881); *Pan Já* (1883).

³ Narodil se v Savone roku 1836. Garibaldiho dobrovolník. Profesor italské literatury na universitě v Janově. Zemřel roku 1908. *Jilm a břechtan* (1868), *Tak jako ve snu* (1875).

KAPITOLA V. LITERATURA DIALEKTICKÁ.

I.

Spisovatelé dialektičtí jsou šťastnými básníky tohoto období. Poporování publikem a kritikou, jediní mohli se vzdát své povaze bez záluďného myšlení, psát své knihy jako jablko rodí svá jablka a nestarat se o jiný problém, jenom o vyjádření toho nejlepšího, co jim diktuje jejich inspirace, jediní, jichž umění nejeví stopy nějaké nucenosti, jediní, kteří ukazují, že pracovali s radostí, a konečně jediní, kteří nejsou nikdy nudní.

Italské sjednocení místo aby dialektickou literaturu potlačilo, usnadnilo její oběh po celém poloostrově. Sonety Pascarelli psané v římském (*romanesco*), Salvatora di Giacomo v neapolském, Renata Fuciniho v pisánském nářečí, staly se dnes klasickými v celé Itálii.

Velikým dílem přispělo divadlo k pěstování a literárnímu užívání nářečí, vozíc je po poloostrově ze severu na jih a z východu na západ. V Itálii neexistují divadelní společnosti se stálým sídlem: herci prvního řádu seskupí se po dvou nebo po třech, doplní svou skupinu »mladými« členy a takto sestavené společnosti jedou poloostrovem na tournée, zastavující se čtrnáct dní, tři neděle, zřídka déle než měsíc ve městech, ať je to Řím nebo Milán, aby tam dávaly svůj repertoar.

Mezi těmito »společnostmi« je mnoho společností dialektických, jež patří mezi ty nejlepší. Na příklad sicilská společnost Giovanniho Grassa dosáhla kolem roku 1910 světového úspěchu. Angelo Musco, starý druh Grassův, je dnes nejslavnějším tlumočnickem sicilského repertoaru. V cizině jsou známi z dialektických herců jenom herci sicilští, Itálii však brázdí společnosti toskánské, milánské, římské, neapolské, benátské. Tyto dialektické společnosti měly mimo Grassa zvláště slavné herce: milánského Ferravillu, florentského Andreu Niccoliho, oba jsou mrtví; benátského Emilia Zagu, jemuž je více než osmdesát a který už odešel s jeviště. Neapolský Viviani a římský Petrolini s Muscem, to jsou dialektičtí herci, kteří dnes vedou.

Snad je osudem dialektického divadla v delší nebo kratší době zmizet z divadelního života, ale cíl tohoto vývoje zdá se být ještě velmi vzdálený.

Každá dialektická literatura má velmi zvláštní ethický, zeměpisný a dějinný charakter, ale její směřování závisí také na vzorech, jež jí podávají spisovatelé, kteří jsou jejími největšími představiteli. Všude je literatura nářečí nenucená; všude hledá svou inspiraci a své náměty v každodenním životě. A ještě tu jsou velmi různá prostředí, odkud lze čerpat: venkované, měšťanstvo, drobný lid, a nesmí se zapomenout ani na chátru.

Zhruba lze říci, že dialekty, milánský, florentský a benátský, uvádějí na scénu malé měšťanstvo Milána, Florencie a Benátek a produžují tak, milánský tradici Carla Porty, florentský tradici Sacchettiho a Boccacia, hluboce zakotvenou v tomto lidu uštěpačných obchodníků, benátský tradici Goldoniho. Ostatní nářečí toskánská (pisánské, sienské), lombardská nebo venetská, stejně jako sicilská nebo sardinská, vyjadřují venkovanství ve středu a na severu mírnější a žertovnější, vášnivější a divoké na ostrovech. Spodina, *malavita* a chudý lid, jež ostatně neopomijí úplně ani florentský dialekt, jsou vyhrazeny nářečí římskému a neapolskému.

II.

V Itálii nejpobulárnějšími dialektami jsou dialekty toskánské (s neapolským zásluhou neapolských *canzoni*) a především nářečí florentské. Je to proto, že jsou všem Italům nejpřístupnější, neboť toskánské nářečí činí jádro národního jazyka. Za všech časů libovaly si provincie v toskánské mluvě a vládli v nich snobism *riboboli* (toskánských idiotismů); manzonism tuto módu ještě zdůraznil; zámožné rodiny z celého poloostrova posílaly své děti do Toskány, aby se naučily čisté itaštině a dobré výslovnosti. Na příklad D'Annunzio, který se narodil v Abruzách, studoval v Cicognaniho koleji v Pratu, známé v celé Itálii.

Mimo to, když se zvyklo na několik pravopisných deformací, když se potlačilo *c* vyslovované jako *h* s přídechem atd. . . , stala se toskánská mluva čistou itaštinou. Tak píše mnoho toskánských spisovatelů, jako na př. Bruno Cicognani nebo Renato Fucini ve svých pracích prozaických, na půl v itaštině a na půl v nářečí, líčené v itaštině a rozmluvy v nářečí toskánském.

Florentská literatura je v celku živá, skvělá a ironická. Její dramatická nepřipíná se vůbec k někdejší silným vášním, je to dramatická umělá a nejčastěji zábavná. Giuseppe Prezzolini zdůrazňuje toto vymizení »dantovského« ducha: »Moderní Florencie zachovala si ze starého, originálního, kousavého ducha prudkost jazyka, slovní nadbytek, důležitost, kterou dává lidem a uměleckým otázkám, snadnost v kresbě, mluvení a posuzování věcí, ale z malé Toskány velkovévodů z Lorraine zdědila maloměšťanský duch, nepřátelský každému nadšení, úzký, klepařský, ničivý, neschopný jednotnosti a kolektivní akce.« Ale přece neřekl starý stra-

nický duch své poslední slovo: právě v Toskáně sváděl fašismus své nejostřejší a nejkrvavější bitvy.

Renato Fucini shrnuje v sobě florentskou žertovnost a pochybovačnost s dobráckou drsností toskánského venkovana. Jeho *Večerní besedy v Neri*, které jsou nejzdařilejším vrcholem jeho umění, náleží dialektické literatuře jenom částečně. Ale jeho vypravování Večerních besed je jenom stylisací ústní literatury ochotníků a veselých chlapů, jež začíná pěknou historií, vypravovanou večer, v zimě u rodinného krbu, v létě pod širým nebem, někde v slunečném koutě florentských paláců, není-li to u holiče, v lékárně nebo kavárně, a která skončí v knize až později a často jenom náhodou.

Fucini¹ debutoval tímto způsobem. Přednášel své první sonety, psané v čistém dialektu pisánském, svým přátelům v kavárně Bottegone mezi dvěma partiemi *tresette* a *briscola*, nebo v lékárně Porcellino, která je ve Florencii naproti Novému Tržišti zrovna u Signorie. A právě v zadní místnosti této lékárny objal jej Guerrazzi a Prati, kteří jej přiměli k vydání jeho prvních sonetů, a Fucini je vydal roku 1879 pod pseudonymem Neri Tanfucci, který je anagramem jeho jména. Brzy na to uveřejnil zlomyslnou knihu o Neapoli: *Neapol pouhým okem*. Co se týče *Večerních besed v Neri*, ty vyzkoušel v rodinném kruhu. Smích a pohnutí jeho dvou dcerek přiměly Fuciniho, aby je sloučil v knihu. Ale přes to, že měly *Večerní besedy* ohromný úspěch, nenapsal Fucini nic až do roku 1897, kdy vyjde jeho poslední dílo: *Pod širým nebem*. Fucini, jako většina dialektických spisovatelů, jejichž je nejtypičtějším představitelem, chtěl zůstat ochotníkem, za něhož sám sebe vždycky pokládal.

Jeho pisánské sonety budou drahocenným dokumentem počátků sjednocujícího režimu v provincii. Satira přijímá často formu parodie, ať si dobírá vzdorující vlastenčení nových Italů:

*Bratři jsme všichni, bylo to křiku,
dosud jen slova, nic víc to není.
Co pak jste? — Lombardan, bohu to přísahám.
A vy? — Florentan, s pýchou to doznávám.
To je pravda, všichni jsme zbedněni.*

Ať zkresluje současné nebo staré dějiny, když je dává vypravovat a vykládat některému ze svých pisánských *popolanů*, ať už jde o přípravu pochodu na Řím v roce 1870:

*Teď si každý myslí, že tam má právo jít,
že papež nepípne, nezvedne brvu,
ze všeho, co má, dá se jím odstrojit,
mýlím se možná, byl by to však div všech divů.*

¹ RENATO FUCINI, narodil se roku 1843 na Toskánských Maremmách v Monterotondo Maritimo. Jako Carducci, jehož byl přítelem, byl synem vlasteneckého lékaře, mazzinisty a voltairovce. Provozoval všechny druhy zaměstnání, byl zemědělským inženýrem, po sjednocení profesorem, inspektorem obecných škol a konečně knihovníkem v Riccardianě ve Florencii. Nikdy nechtěl žít mimo Toskánu. Roku 1921 zemřel ve své vile Dianelle u Empoli.

nebo ať už jde o dantovskou epizodu hraběte Ugolina:

*Jeho zabít, to by tak ještě prošlo,
byla to mrzká baba, už neřikám nic,
ale, krvi svatá, ty jeho děti,
ty se hladem neměly k smrti umučit.*

*Také se to mohlo s ním srovnat,
řít mu krátce: »Hudlaři jeden,
k čertu táhni, ztrať se už s očí!«
A někam ho ze země vyhnat.*

*Ale ty mordy, nikdo to nikdy neviděl,
nač ho tak chudáka zpekovat,
že mu tam u Melorie na frak nandali.*

*Takhle ho zabít! Neproved také u Lissy
totéž pan admirál Persano?
A přece žije ten velký budižkničemu!*

Skoro téměř nepřeložitelnou komiku Fuciniho a v celku italskou dialektickou komiku navozuje *arguzia*, tvar žertu, který se liší zároveň od anglického humoru i francouzského espritu. Italský národní smích rodí se ze dvou velmi odlišných pramenů: bývá to *beffa*, jež často hraničí s divokostí, to je nemilosrdná fraška bez zdrželivosti, často krvavá nebo hrůzná, nad níž cizinci žasnou nebo se nad ní dokonce pohoršují, kterou však pozorují bez nesenázi, nebo to bývá ta velmi zvláštní forma vtipu a ironie *arguzia*. Ostatně až do XIX. století byla *arguzia* ve Francii dokonale chápána a provozována a v čem záleží, ukáží příklady lépe než definice. Právě *arguzií* jsou Scarronova díla celá okořeněna, a právě *arguzia* vládne v Boileauových *Épîtres* a *Lutrinu* nebo ve Voltairově *Pucelle*.

Arguzia vyžaduje intimní vztah, velikou důvěrnost mezi čtenářem a autorem, možnost dorozumět se nápovědí, užívání týchž jazykových obrátů, týchž přísloví, týchž úsloví; v Itálii je plodem provincialismu. Ale charakterisuje ji především to, že místo, aby vytěžila z této shody, z tohoto účastenství přímé potvrzení kolektivní nadřazenosti, vytěží z nich pouze pocit nepřímý. Nejčastěji záleží *arguzia* v tom, že se tváříte hloupě a naivně před lidmi, kteří vědí, že nejste hloupí, ani prostí. Je v tom potěšení, tvářit se hloupě a druhé napalovat, potěšení říkat lidem pravdu do očí s tváří ztřeštěnce.

Arguzia je společným plodem celé Italie, ale právě v Toskáně si uchovala nejvíc lehkosti a chuti. Vedle Fuciniho můžeme jmenovat jeho současníka Umberta Ferrigniho, který byl především žurnalistou a vydal pod pseudonymem Yorick florentské lidové vyjevny zábavné živosti, v jednotlivostech protějšek knihy *Tribunaux Comiques* Julesa Moinauxa.

Mezi spisovateli mladšími než je Fucini musíme se zmínit o Ferdinandu Paolierim,¹ básníku, povídkáři, dramatikovi, který

¹ Narodil se v Imprunetě 1878.

kreslí především venkovany z Imprunety; Bruna Cicognaniho,¹ který ve svých prózách, podaných skoro vždycky formou vzpomínek z dětství, vyvolává ubohý a často bolestný život drobné a střední florentské buržoasie. Pokusil se také o román knihou *La Velia*, kde jeho dar přímého a bezprostředního výrazu a cudné emoce trochu ztěžkal. Stejně vyvolává Giovanni Allodoli² své vzpomínky florentského dítěte ve svém *Krotiteli blech* a v *Domácím příteli*. Rovněž část díla Ardenga Sofficiori náleží do toskánské regionální literatury.

Augusto Novelli³ byl tvůrcem florentského měšťanského divadla. Hrál roli obdobnou roli Goldoniho v Benátkách XVIII. století s menším rozpětím, s menším leskem, jemností a rozmanitostí. Až do časů Novelliho vládly ve florentském dialektickém divadle *masky*, z nichž byl mezi lidem nejoblíbenější *Stenterello*, šašek, sluha, opilec, dosti blízký lyonskému Guignolovi. Pomalu byla tradiční *Commedia dell'arte* nahrazována úspěšnými melodramaty, kde se vyšetřila úloha pro *Stenterella*, jehož lze poznat podle jeho klobouku s okapem a podle jeho dlouhého tenkého doutníku. A takto se hrála se *Stenterellem Tour de Nesles* nebo *Deux Gosses*. Jako vyloučil Goldoni harlekýna a kolombinu, podařilo se Novellimu vyloučit *Stenterella* a na jeviště přinesl měšťanské komedie, jež měly ostatně styl Goldoniho. Nejlepší je bez pochyby *Tichá voda (Acqua cheta)*, kde staví na jeviště typického florentského drožkáře, jeho tlustou ženu, jeho dvě dcery a snoubence starší z nich, a zábavného truhláře, stálého hosta lidové university. S menším štěstím, stále v nářečí, pokusil se Novelli v historickém oboru svým kusem *Cupolone*, kde dramatisoval dějiny stavby chrámu Santa Maria dei Fiori.

Je potřeba ještě vzpomenout na hru F. Paolieriho *Pateracchio*, jež byla jedním z velkých úspěchů nového florentského divadla.

III.

Největším jménem současné literatury nářečí *romanesco* je bez odporu jméno básníka Cesara Pascarelli.⁴ Jeho hrdinové jsou z *Trastevere*, poctiví drobní lidé nebo křehká chátka, všichni stejní zevlouni, žvaniví, svěhlaří a zkrátka sympatičtí. Mají rádi lehkou hudbu, podívanou pod širým nebem (provazolezce, náměsíčníky nebo šarlatány), serenády za svitu měsíce, procházky *fuori porta* po římském venkově a ještě více zastávky v *osteriích*

¹ Narodil se ve Florencii v roce 1879. Synovec kritika Eurica Nencioniho, přítele Carducciho. Železniční úředník, potom advokát ve Florencii. Hlavní díla: *Známí* (1918), *Loutkář a loutky* (1920), *La Velia* (1924).

² Narodil se ve Florencii roku 1882. Spolužák Papiniho. Profesor na lyceu a znalec cizích literatur.

³ Narodil se ve Florencii roku 1867. Zprvu novinář a bojovný socialista. Později se plně věnoval divadlu. Zemřel v roce 1927.

⁴ Narodil se v Římě 1858. Malíř a básník. Jeho sonety, dnes sebrané do jedné sbírky, obsahují *Smrt na venkově* (1882), *Villa Gloria* (1886), *Objevení Ameriky* (1897). Vydal také sbírku próz, ale zaujmou mnohem méně než jeho verše.

kolem láhve vína z Castellů, které má barvu topasu, vášnivě milují *lotto*¹ a bezpečně znají všechny pověry, jež se k němu vztahují. Věří jim opravdu? Na každý způsob se tváří, jakoby jim věřili. Znělka *Terno* je typickým příkladem lidových obrázků prostého cynismu, v němž Pascarello vyniká:

*Bylo to takhle! V jeho domě na venku
tam jsem ho v posteli překvapil,
ústa jsem mu vlastním polštářem přirazil,
a pěkně jsem polehtal svým nožem v žaludku.*

*Jedenáct mi to dává, rána, vsadím si
den (bylo to prvního), vrah, čtyřicettři.
Do lotinky k Venanziovi zajdu si,
Piazza di Popolo, s desíti soldy do hry.*

*Na poslední sobotu tah připadá,
vyšlo mé ambo, ale místo rány
vyšlo mi dvaasedmdesát, to je vražda.*

*Ach, tenhle náš svatý Otec nebeský,
koukej, jak rozdíl štěstí a statky,
terno jsem mohl mít, kdybych byl chlapa zabil.*

Je tu zřejmý veristický prvek; prvek čistě lidový nabývá vrchu ve dvou nejlepších dílech Pascarellových, v knize *Villa Gloria* a *Objevení Ameriky*.

Villa Gloria, to je heroická jízda bratří Cairolů, kteří se v roce 1866 v průvodu sedmdesáti partizánů pokusili zasáhnout proti Římu, vypravovaná Zatibeřanem, který se jí účastnil. Napadení papežskými oddily podlehl přesile. Giovanni a Enrico Cairolí byli zabití. Pascarella nalezl pro toto líčení jednoduchý a nahý styl lidové epopoje.

Objevení Ameriky, to je život a cesta Krištofa Kolumba, o nichž vypravuje rovněž v řadě sonetů v římské osterii uprostřed vtípů svých kamarádů. Když se Kolumbovi nepodaří nalézt v Itálii oporu pro své veliké předsevzetí, odjíždí do Španěl:

*V těch dobách v Španělech panoval portugalský král,
šel tedy do Portugal a v Portugalích
žádal, aby s ním mohl tak čtvrtihodiny mluvit;
prones řeč s počátku trochu všeobecnou
a pak mu zkrátka řekl: »Kdybyste vy mi pomohl,
mám v úmyslu jít tu Ameriku vám objevit.«
»Nu tak«, odpoví král, který byl člověk velmi chytrý,
»mohu vám pomoci, ale bez urážky,
jste si jist, že ta zem skutečně existuje?«*

Král pošle Kolumba k jeho ministrům, ale úřady jako vždycky měří věci na dlouhé lokty. Tu získá Krištof Kolumbus

¹ Hra lotto je státní institucí. Každou sobotu táhne se v pěti hlavních městech království pět čísel obsazených mezi 1 a 90. Hraje se na dvě čísla (ambo), na tři (terno), nebo na čtyři (quaterno), tak podle počtu jiných kombinací. Každá životní příhoda, každý sen prorokuje číslo. Zvláštní seznamy ukazují čísla, která odpovídají zažitým nebo snovým příhodám.

pro svůj plán královnu a podaří se mu vyplout na moře. Následuje líčení plavby a vylodění v Americe. Kolumbovi druhové upozorují Indiána:

*Viděli divného chlapa, který měl tělo
jak hračku malované,
na půl byl nahý a na hlavě hřeben
měl celý z ptáčích per.
Zůstali stát a pak si odvahy dodali:
»Hej, ty tam« — křikl — »kdo pak jsi?«
»Co bych měl podle vás vlastně být«
— řekl — »Nu, já jsem divoch«.*

Vztahy Kolumba a Američanů, kteří byli »v Americe zrozeni, aniž co věděli«, jeho návrat do Evropy, jeho zklamání jsou předmětem dalších sonetů. Poslední podávají morálku příběhu a jsou chválou italského genia, Galilea a Volty:

*Vidí ti člověka, který táhne za provaz
lampionu. Chvilí si přemýšlí
a řekne ti: »Víte to, země se točí.«
Pak se zamyslí a má hned teleskop.
Druhý pak jenom vám mrtvou žábu uvidí,
pouze se jí kouskem dřívka dotkne
a když ji vidí, že koleno pohne
co vám udělá, v mžiku stroj vytvoří.
Nic by to nedalo jinému
a Ital ti stvoří elektriku.*

V závěru se praví, že kdyby byl Krištof Kolumbus našel podporu, jakou zasluhoval a kdyby byl měl možnost použít dnešních námořních strojů, byl by objevil místo jedné, »Amerik alespoň dobrou dvacítku«.

Vedle Pascarely, musíme jmenovat Trilussa, který opustil znělkový genre pro genre pohádkový a úkol vyjadřovat v nářečí *romanesco* prozaickou i přizemní filosofii svěrlé zvířatům a neživým věcem. Trilussa je odrazem umbertovské a giolittiovské Itálie, zcela zaujaté blahobytem a hmotnými požitky. Daně, válka, politické zápasy, to všechno se Trilussovým hrdinům hnuší, nejvíce však vláda, která nenechá poctivé lidi na pokoji. Cílem života jsou peníze, které nepáchnou. Z básníků nářečí *romanesco* nutno ještě jmenovat Sindiciho, básníka římského venkova a Zanazzu.

V próze je literatura nářečí *romanesco* chudší. Nelze přece přejít mlčením L. Locatelliho, tvůrce typu Oronza E. Marginatiho, »občana, který protestuje«. Humoristický časopis hlavního města *Travaso* uveřejňoval po léta každý týden dopis O. E. Marginatiho kritisující instituce a mravy. »Občan, který protestuje«, nemá šířku, ani důstojnost Josepha Prudhomme. Je to vyschlý človíček, nepatrný úředníček v administraci vydaný na pospas všem svízelným, soužený všemi chimérami, odvážný sociální reformátor, jehož ošklivé osobní nehody drsně kazí plány, má spásonosný strach z ran, ale neustále se odráží, stále je připraven k novému kritování, připraven navrhnout nová zlepšení v osudu

lidství. Vedle něho jeho žena Teresina, jeho syn: »er pupo«, domácí přítel, který vypichuje Oronza od jeho ženy a symbol autority, Oronzův nepřítel v podobě strážníka, »pizzardone«.

Tato postava Marginatiho je z části odvozena ze slavného typu, jehož jméno se stalo jménem obecným, z *Traveta*. *Monsù Travet* je postava vytvořená Vittorioem Berseziem¹ v dialektu piemontském. Pan Travet je turinským panem Lebureauem, úzkostlivý, zuřivý, proniknutý vlastní důležitostí, na kterou se hrne krupobití smůly.

Konečně je v nářečí *romanesco* divadlo, jehož repertoar se skládá především z veristických dramát a grandguignolek bez literární ceny, jež uvádějí na jeviště »apače« hlavního města. Toto divadlo našlo dva pozoruhodné tlumočníky v Gastonu Monaldim (autoru většiny těchto děl) a jeho ženě, v paní Battiferri.

IV.

Základ neapolské literatury záleží v písničkách. 8. září každého roku na svátek Panny Marie pořádají se v Piedigrotte veliké slavnosti: jízdy na koních, plesy a především závody v písničkách. Odměněná díla tvoří pak v příštích měsících základ písňového repertoaru na ulicích a v koncertních kavárnách.

Neapolská píseň německými vydavatelskými firmami několik let před válkou industrialisovaná, je nyní v úpadku. Přece však ještě několik skutečných básníků rýmuje slova hudebníkům Piedigrotty. Dva nejslavnější »libretisté« neapolští jsou Salvatore di Giacomo a Ferdinando Russo.

Vedle bezpočetných písní napsal Salvatore di Giacomo² znělky, novely, dramata a dějepisné studie o Neapoli. Jeho básnická inspirace je dvojí, brzy čistě sentimentální, připomíná provinciálního Verlaina; brzy pitoreskní a veristická, je blízký Pascarellovi, ale proti tomuto Římanu je romantičtější a přístupnější dojetí. Jeho spoluobčan Benedetto Croce pomazal jej na velkého básníka; je dojistá básníkem čistým.

Neapolské básnictví odlišuje od ostatních dialektických literatur místo, jaké dává citění přírody a krátce citění vůbec. Moře, břehy neapolského zálivu, výšky, které Neapol korunují, jeho nebe, ulice přístavu, jeho nábřeží, Toledo a Santa Lucia, jeho okolí: »vonící« Pausilippe, Sorrente a jeho pomerančové sady; jeho památky: Castello dell'Uovo, katedrála, jeho měsíčné a hvězdné noci nikdy této poesii nechybí a často jsou vůbec jejím sujetem.

Tyto loci communes, moře a noc, žárlivost a láska získávají u di Giacomo, jak to zdůraznil Renato Serra, jedinečnou čerstvost a »bezprostřednost«. Nejkrásnější suitou Salvatore di Giacomo

¹ 1828—1900. *Le miserie di Monsù Travet* (1876).

² Salvatore di Giacomo, narozen v Neapoli v roce 1862. Knihovnik neapolské národní knihovny. Vydal suity znělek: *Zelený dvůr* (1886), *Klášteř* (1887), *U sv. Františka*, právě tak jako písně. Jeho sbírka novel *V životě* je z roku 1903. Napsal rovněž několik dramát: *Mariin měsíc*, *La malavita*, *Assunta Spina*, *Když láska umírá*.

je *Kláster*, příběh zrazeného milence, který se stane františkánem a který si ve svém klášteře vyvolává Neapol a své mláďi:

*Santa Lucia, daleká a žehnaná,
muka to jsou, když myslím na tebe.
Kolik vdechů na dně naší lásky,
a kolik těch pohledů beze slov.*

Opravdu divný františkán! Ale jeho příběh dovoluje di Giacomovi, aby do svého pohanství mísil katolické a mystické prvky, dosti španělské, v Neapoli vždycky přítomné. Mnich umírá bolestí, mysle na nevěrnou. A tu praví převor:

*Bratři, vykopete hrob v zahradě,
tam našeho bratra pohřbíme,
ke hrobu keť růží musíme dát
a vždy jej budete zalívat.*

S. di Giacomo pokusil se rovněž o krátká melodramata, ale nevytrval. Neapolské divadlo velmi se podobá divadlu nářečí *romanesco* prudkostí a veristickou pitoreskností svých námětů.

Ferdinando Russo¹ vedle svých písní je především autorem *Ráje*, který v neapolské obměně trochu připomíná *Ráj* faráře z Cucugnanu.

V.

Jsou-li na Sicilii a na Sardinii všichni spisovatelé »regionální«, nesetkáváme se tu s žádným velikým dialektickým vyprávěčem nebo básníkem. Ale poesie je všude. Čas od času uveřejní noviny podivuhodné improvisace sebrané se rtů pastevce nebo nevzdělané venkovanky.

Ale Giovanni Verga, Luigi Capuana, Luigi Pirandello psali nářečím pro divadlo, proto je to jediné dialektické divadlo, které má skutečnou literární hodnotu. Dramatická obměna novel *Cavalleria rusticana* a *Lupa* byly zprvu napsány v sicilském dialektu; Capuana dal sicilskému jevišti komedie karakterní a mravní, především *Rytíře Piedagnu*. Pirandello napsal v sicilském nářečí pro herce Musca *Patent*, *Bláznovu čapku* a konečně *Liolu*.

Část tohoto repertoiru tvoří také »*Tvář kontinentu*«, veselá satira Nina Martoglia, který staví na jeviště sicilského boháče, který je zamilován do všeho, co je »kontinentální«, svému okolí vnucuje mladou Italku z kontinentu, o níž nakonec objeví, že je čistokrevnou Sicilankou.

VI.

Ostatní italská nářečí nejsou dnes tak populární jako nářečí toskánské, římské, neapolské a sicilské. Ostatně by je možná stačil přivést do módy jeden básník nebo prozaik širšího rozpětí.

Na příklad milánský dialekt, *meneghin*, má za sebou celou velikou literární tradici a dokud žil veliký herec Ferravilla, zaujímal na divadle místo více než úctyhodné. To, co ožívoval Ferravilla svou skoro geniální komikou, byly jen náčrtý, ale učinil je nezapomenutelnými. Hrdinou, kterého nejčastěji představoval,

¹ 1868—1927. Díla: *Rinaldo* (1888), *Ráj* (1891).

byl *Soeur Panera*, typ milánského maloměšťáka, chlubitivý, nedůtklivý, slavnostní a lehkověrný.

Benátské básnictví je jenom lokální záležitostí. Přece je třeba zaznamenat benátského Attilia Sarfattiho a veronského Berta Barbariniho. Divadlo je ovládáno vzpomínkami na Goldonih a omezuje se na měšťanskou komedii, v níž dosáhl úspěchu Giacinto Gallina.¹

V Bologni Alfrédo Testoni,² když uvedl na jeviště *Kardinala Lambertiniho* a když mu dal mluvit boloňským nářečím, vytvořil místní typ *affittacamere* (pronajímatelku zařízení pokojů) *Sgneru Catareinu*, kterou postavil na jeviště v znělkové suitě a která si získala na poloostrově trochu popularity.

VII.

Viděli jsme, jak je po roce 1870 zřejmý vliv verismu na dialektickou literaturu, ale vliv dialektické literatury na literaturu italskou není menší. Není regionálního románu, který by neplatil daň dialektu, a jak jsme viděli, neexistuje vůbec italský román, který by nebyl regionální. Fogazzarovy postavy mluví benátsky, jako mluví toskánsky postavy Fuciniho. A dokonce ty, které se nevyjadřují nářečím — jako hrdinové Vergy nebo Pirandella —, užívají provincialismů smaltovaného slovosledu a slovníku.

Mohlo by se vyčítat vši italské literatuře po roce 1870, že se nechala sloučit s dialektismem. Jisto je, že už neexistuje staré rozlišování mezi jazykem udržovaným velkou literaturou a přepisem mluveného jazyka na podkladě nářečí. Velká literatura a literatura lidová se sblížily a stalo se tak bezpochyby ke škodě první z nich. Hledání klasické formy, jejímž dokonalým příkladem zůstávají spisovatelé XVI. století, *Cinquecenta*, nahradilo se hledáním přímého, autentického výrazu takového, k jakému podávají vzor naivní autoři *Trecenta* (XIV. století). Takto formuloval svou obžalobu těchto tendencí nesmlouvavý přívrženec klasicismu: »Puristé, romantikové, estétové celé poslední století snažili se postavit *Trecento* proti *Cinquecentu*, což je totéž, jako postavit Giotta proti Rafaelovi a Tizianovi. Viděli jsme, k jakým výsledkům došli. Není-li to druh hmotného, mluvnického, pověřivého, puntičkářského *trecentismu*, jehož přispěním byli vyneseni dialektičtí spisovatelé na vrchol a který vzhledem k literatuře kultivované zavedl modu skepticizmu.«

Mají snad dialektičtí spisovatelé v oblibě otázku formy méně než otázku obsahu? Spontánní literatura Italie, která přes své sjednocení a ještě stranou moderního života zůstala regionální, musí být přirozeně provinciální a dialektická. Každá jiná literární forma, jakkoliv se mohla ukázat skvělou a hlubokou, byla umělá.

¹ 1852—1897. *Hádky v rodině* (1872); *Oči srdce* (1879); *Základ všeho* (1894).

² Narodil se v Modeně roku 1866.

KAPITOLA VI.

NA ROZHRANÍ DVOU STOLETÍ: D'ANNUNZIO, PASCOLI, PANZINI.

D' Annunzio, Pascoli a Panzini, tvořice most mezi XIX. a XX. stoletím, mezi *Ottocentem* a *Novecentem*, s temperamenty velmi různými nebo dokonce protichůdnými a nestejnými schopnostmi jsou — s Pirandellem prvního období — třemi typickými představiteli sensibility vlastní umbertovské Itálii. Všichni tři dosáhli mužského věku po obsazení Říma; Risorgimento poznali jenom z líčení starších nebo z carducciovských legend. Jejich dvacátá léta přišla do styku s Itálií, kterou prohlásil Carducci za »prozaickou a byzantinskou«, s Itálií vydanou na pospas »afé-rismu« a špatné demokracii. Všichni tři nasáklí carduccianismem, zvolna se zbavovali vlivu boloňského mistra a nabývajíce vědomí své vlastní osobnosti v souvislosti s jinými vlivy, každý po svém způsobu účtoval s carduccianismem svých počátků a ve svých nejosobitějších dílech otvíral dráhu futurismu, intimismu, impresionismu a humorismu, jež charakterisují italskou literaturu v desítiletí, jež předcházelo velké válce.

I.

Mluví-li se o Gabrielu D'Annunzioví,¹ je třeba především pečlivě rozlišovat D'Annunzia Italů od D'Annunzia cizinců. »Mezi-

¹ GABRIELE D'ANNUNZIO, narodil se dne 12. března 1863 ve Francavilla al Mare (Abruzzo). Studoval v koleji Cicognani v Pratu. V šestnácti letech vydal sbírku veršů *Primo Vere*, která naň upozornila kritiku a vynesla mu přátelství Carducciho. Spolupracuje v římských literárních časopisech *Fanfulla*, *Cronaca bizantina*. Jeho další sbírky učiní jej slavným a působí skandál svými odvážlivostmi, právě tak jako jeho první romány. Pomalu opouští subjektivní poesii pro poesii nacionální. V roce 1897 zasedá několik měsíců v parlamentě jako poslanec. Pak přichází období knih *Laudi*. Roku 1910 uchýlí se, ruinován, do Francie. Do Itálie se vrátí až v dubnu 1915, aby hlásal intervenci. Jako letecký důstojník ztratí při prudkém přistání jedno oko. Po příměří obsadí s legionáři Rjeku, kde se prohlásí za vládce. Vyhnán královskými oddíly z Rjegy, uchýlí se do *Vittoriale*, města položeného u Gardone Riviera, odkud už nevychází, a po triumfu fašismu jen za řídkých příležitostí. Fašistická vláda vydala prepýchově úplný soubor jeho děl. Básně: *Primo vere* (1879), *In memoriam* (1880),

národní« D'Annunzio je postava poměrně jednoduchá a záleží to ve faktu, že se mimo Itálii znají jenom jeho romány a jeho divadelní hry. D'Annunzio je Neitalům egotistou stendhalovské linie, který jej jako Barrès, k němuž bývá často přirovnáván, po anarchickém a estétském období vrátil k své zemi a k svým mrtvým. Jeho činnost za války a po uzavření příměří ve Rjece jeho postavu doplňuje. Ohnivá a teatrální povaha, obdařená mimořádnými slovními schopnostmi, ne bez trochy špatného vkusu, princ mládí, jehož je třeba jako básníky jemu podobné číst v osmnácti letech, tak vypadá d'Annunzio v očích ciziny.

Ale italský d'Annunzio je mnohem složitější, bohatší a původnější. Není jenom největším umělcem, který se v Itálii narodil po roce 1870, ale také jeho přínos do italské literatury je po Manzoniem a Leopardim nejdůležitější.

D'Annunzio je velikým národním básníkem imperialistické Itálie. A je současně přes zdánlivý protimluv spisovatelem, který ve svém díle asimiloval všechno evropské myšlení a citění své doby, od Nietzscheho k Tolstému, od Ibsena k Dostojevskému, od Baudelairea k Walt Whitmanovi. Tak se stal prvním opravduněkklasickým velkým spisovatelem Itálie. Nadto ještě aklimatisoval ve své zemi, v prostředí profesorské literatury pojem výjimečné literatury, pojem svobody a práv umělcových, se vším, co s sebou nesla v každodenním chování, právě tak dobře, jako v dílech: odvážnosti, krajnosti, pohrdání měšťáckým vkusem stylisací, nabubřelost a individualism. A mnohem více, d'Annunzio sám představuje v Itálii tuto výjimečnou literaturu: je dekadent a symbolista, parnasista a rozecrucian, saturnista a nadčlověk. Je konečně jediným spisovatelem, který vybudoval dílo skutečně moderní, bez zavržení vlastní rasy a kterému se podařilo postavit velkou italskou literární tradici do služeb nového ducha.

Jsmo dokonce v pokušení myslit si, nedal-li d'Annunzio ve své plné zralosti velké evropské dílo, v něž dávalo naději jeho mládí, že je to z části pro nepochopení, s nímž se zprvu setkal u svých krajanů. Jako se jiní snaží rozšířit svůj národní úspěch v mezinárodní slávu, d'Annunzio se odřekl mezinárodních úspěchů, aby si dobyt slávy národní. Postupně zapíral evropeism svých

Nový zpěv (1882), *Intermezzo* (1884), *Isottee, chiméra* (1890), *Římská elegie* (1892), *Báseň rajska; Námořní ódy* (1900), *Píseň Garibaldiho* (1901), *Chvála nebes, země a moře*: I. Maja, Laus vitae (1903), II. Elektra (1904); III. Alkyon (1904), Merope (1913). Próza: *Panenská země* (1882), *Knihy panen* (1884); *Sv. Pantaleon* (1886), knihy novel jsou shrnuty ve výboru: *Novely z Pescary* (1902); *Dítě rozkoše* (1889); *G. Episcopo* (1892); *Vetřelec* (1892); *Triumf smrti* (1894); *Panny ve skalách* (1896); *Oheň* (1900); *Forse che si, forse che no* (1910); *Rozjímání smrti* (1914); *Leda bez labutě* (1916); *Nocturno* (1921); *Jiskry kladiva*: I. *Dobrodruh bez dobrodružství* (1924); *Za Itálii Italů* (1923). Divadlo: *Sen jarního rána* (1898); *Sen podzimního večera* (1898); *Město smrti* (1898); *Gioconda* (1899); *Sláva* (1899); *Františka z Rimini* (1902); *Dcera Joriova* (1904); *Světlo pod kbelcem* (1905); *Víc než láska* (1907); *Loď* (1908), *Faidra* (1909); *Le martyre de Saint-Sébastien* (1912), *La Pisanella* (1913); *Le Chèvrefeuille* (1914), tyto tři poslední práce byly napsány přímo francouzsky.

počátků, aby byl jenom básníkem slavností třetí Itálie, prorokem italského imperialismu. Nietzscheova věta o Wagnerovi: Wagnerovi jsem nikdy neodpustil to, že vyhověl Německu, mohla by se částečně aplikovat na d'Annunzia, který »vyhověl« Itálii. Je pravda, že tak učinil, aby ji přijal ne takovou, jaká je, ale aby jí zvětšil.

D'Annunziova formace se shrnuje v řadě setkání potvrzených tím, co se nazývá jeho »plagiáty«. V patnácti letech jeho první setkání s Carduccim inspiruje pohanské básně knih *Primo vere* a *Canto novo*, o něco později jeho setkání s Hugem, Baudelairem a parnasisty vytvoří *Intermezzo*; setkání s Florentany XV. století *Isottea*; setkání s Whitmanem Nové Ódy; Carducciho *Píseň Legname* vnukne mu myšlenku soupeřit s boloňským mistrem a napíše *Píseň Garibaldiho*. Sejně se v próze z jeho setkání s Giovannim Vergou, Capuanou a verismem zrodí *Novely z Pescary*, z jeho setkání s Bourgetem a Huysmansem *Dítě rozkoše*, ze setkání s Dostojevským *Giovanni Episcopo*, ze setkání s Nietzschem a Tolstým *Větřelec* a *Triumf smrti*, a bylo by možno ukázat všechno, co dluží *Dcera Joriova* Malomocné Henry Bataille, celé verše *Bílé komnaty*, které tu jsou přivlastněny; všechno, co dluží slavný sonet *Rossévači* Hugovu *Rossévači* s konečným obrazem, atd.

Je marné chtít, jak se to často dělá, zeslabovat tyto vlivy a zapírat tyto dluhy. Jsou v samém základě d'annunziovského díla a charakterisují d'Annunziova genia. D'Annunzio navzdor své legendě patří do rodu spisovatelů-samic, nikoliv do rodu tvůrců-samců. Semeno nepřichází nikdy z něho, přijímá je z vnějšku, ale přetváří je v mohutné děloze, dává mu velkolepě dozrát, nadme je, až je znetvoří, tak je živí překypujícími a bohatými šťávami. Myšlení, cítění, jež bylo do něho uloženo, dává znamení +, zmnožuje je, povyšuje na druhou, na třetí nebo ještě dál. Pohanskou smyslo-
vost Carducciho přemění na příklad v smyslo-
vost alexandrijskou nebo byzantskou. A to mu vyneslo právě tak jako jeho estetism ná-
zev dekadenta, kterým se v Itálii dokonce vymezovalo jeho umění.

Ve skutečnosti se však u D'Annunzia naleznou z dekadence jen povrchní znaky. Nemá ani podstatnou přejemnělost, ani podstatné zoufalství dekadenta. Formální estetism a potřeba odlišit se zvláštnostmi, to jsou jediné body společné d'Annunzioví a dekadentům.

Jeho d'onnyská smyslo-
vost, jeho nervosita, jeho vrtkavost —
náhlá nadšení a prudké pokusy — jeho šílené choutky (které však
vždycky čekají své uspokojení z vnějšku, nikoliv z touhy po pano-
vačství nebo vítězství), jeho stálé volání zběsilosti a smrti, jeho
divadelnost, jeho marnivost, to všechno jsou vlastnosti silné ženské
povahy mnohem spíše než vlastnosti dekadenta. Ponecháme-li stranou
mysl a potřebu formální stylisace, které k d'Annunzioví přis-
tupují z jeho doby, z jeho rasy, z jeho bezprostředního vzoru,
který se stal brzy jeho soupeřem: z Carducciho, — pak nalezneme

dvě velké ženy-spisovatelky, s nimiž lze D'Annunzia srovnat nej-
spravedlivěji — Georges Sand a Comtesse de Noailles.

D'Annunziovo hledání rovnováhy, věčné toužení, bez ustání docházející zklamání, bylo mnohem marnější než mohl zakusit. To hledání pravdy nebo stálé iluze, která by opravdu stála za to, aby se jí všechno obětovalo a výměnou aby se dostal hluboký pocit sebe-
naplnění a nepředstížení (rozkoš, umění, národní nebo sociální apoštolát), toto hledání dává jenom zdánlivou jednotu d'Annunziovu dílu. To, co básník jmenuje hledáním rovnováhy, je pouze křečovitou honbou. D'Annunzio žije všechny své činy — ať jsou sebe možkovější — smyslově. Zázračný hromaditel, rezonanční duch a rozšiřovatel, bez ustání sám v sobě pronásleduje nezměrnou skutečnost, která mu uniká, aby ji ustálil. Je to forma romanti-
ckého dramatu lidské touhy a nemohoucnosti, ale je to forma velmi zvláštní. Existuje forma čistě d'annunziovské touhy a zoufalství: D'Annunziův pessimism — a v tom je D'Annunzio velmi italský — nikdy není upřímně a hluboce metafysický: vždycky zůstává čistě lidský. Víru a předsudky, nepochopení a žárlivost, to jsou závo-
ry lidského, sociálního nebo individuálního řádu, jež zastavují nebo odvrací d'annunziovské hrdiny. D'Annunziovo poselství je posel-
stvím člověka nenasytného, stále neuspokojeného, časem po-
kleslého, ale nikdy zoufalého.

Síla a ctnost jeho díla není, jak to tvrdí jeho obdivovatelé, v jeho spojitosti, v jeho souvislém duchu, ani v superindividualismu počátků, který skončil v imperialistickém vlastenectví, ale v stálých a náhodných obrazech tohoto díla, v tom, co jeho utrhačí s pohrdáním nazývají křivě jeho diletantismem.

Snažit se nazývat D'Annunziovu vývojovou křivku, jako se to dělá u Barrésa, hledat logickou souvislost v přechodech od čistě rozkoše k čistému umění a čisté formě, od nemožnosti lásky k zřeknutí se lásky, potom v přechodech od tohoto zřeknutí k čistému činu, od čistého činu k činu apoštoláskému, od aktivního umění k politické činnosti, ukazovat Claudia, Cantelma z *Panem na skalách* a Stelia Effrenu z *Ohně* který vyrůstá z Andrea Spirelliho z románu *Dítě rozkoše*, Giorgia Aurisnu z *Triumfu smrti*, Conrada Branda z dramatu *Více než láska* a Paola Tarsise z *Forse che si*, kteří se také rodí z Claudia Cantelma a Stelia Effreny, a konečně d'Annunzia z války a z Fiume, který jako z kukly vyrůstá z Tarsise a Branda, všechno toto škatulkování a vyřazování, bylo by jen marným cvičením v kritické schematisaci.

D'Annunziovo umění vděčí za všechno náhodě štěpování a okolností, ale právě tak nikdy není jen uměním diletanta. Zdá se, že je dnes d'Annunzio *sorpassato* — »odbyt«, že propadl vši kritice a vši italské mládeži: je považován za museální zajímavost bez jakékoliv živé a aktuální síly (ačkoliv je jeho imperialismus v základě vši fašistické sensibility); k tomu, aby se mu dal život a aktuálnost, stačilo by snad nehledat v něm, jak to činí jeho oslavovatelé, legendárního hrdinu, životní vzor, nezastavovat se na-

opak jako jeho nepřátelé u jeho tak zvaného diletantismu, a vidět jej takového, jakým skutečně je, jako jednoho z největších »pohotových« lidí, jací kdy byli. Nikoliv člověka »pohotového« doktrinou, jakým je André Gide, ale člověka »pohotového« instinktem, který je připraven všemu se vzdát, všechno žít, všechno velebit. Tajemstvím a velikostí d'Annunziovou jsou jeho proměny. Sám si to také někdy uvědomoval: opěvoval různost, *Sirénu světa*. Také napsal: »*Má duše žila jako deset tisíc.*« Umění vymezil jako »zrcadlo jeví a vášní světa«. Jako rozmach k »mnohonásobnému, mnohotvárnému, vibrujícímu, zvučícímu a úchvatnému životu«. A co jiného znamenají dva slavné verše z jeho *Laus vitae*, inspirované heslem hanzovních měst a později přejetých do knihy *Lod'* ve smyslu mnohem zúženějším:

*Musime, musime plout,
žítí však, to už se nemusí.*

ne-li to, že skutečný život je jenom dobrodružství v proměnách. Přece však nelze říci, že si d'Annunzio plně uvědomil, že je ta úloha »pohotovosti« podpěrou a ospravedlněním celého jeho díla; tušil to jenom v záblescích.

Toto instinktivní přitakání změnám nese sebou prudké zmocňování se minuty, která míjí, pomíjejícího předmětu, který se nabízí, veselé zapírání, paroxysm. Jinak řečeno, d'Annunziovo umění vlastní jeho povaze je jedinečné a podstatou impresionistické. *Dešť v pinetě*, jeho snad nejdokonalejší báseň, je impresionistická. Nejslavnější stránky jeho novel a románů: teplý chléb v *Knize panen*, sebevrah na Pinci v *Triumfu Smrti*, Benátky v *Ohni*, mykénské zlato ve *Slávě*, atd. . . ., jsou rovněž impresionistické. A když chtěl d'Annunzio za války v *Nocturnu* vědomě soupeřit s mladšími, s italskými impresionisty a fragmentisty generace »Voce«, doslova je »vyřadil«.

A tento impresionismus ukazuje zajisté všechnu svou výbušnost v úryvcích lyrického popisu nebo subjektivního lyrismu. D'Annunziův panteism, jeho způsob sebesjednocování s živočišným a rostlinným světem, který jej obklopuje, má sílu a chuť, jež se vyrovná a někdy převyšuje sílu a chuť Walt Whitmana, aniž mu za co v tomto bodě vděčí. Zde je d'Annunzio pouze sám sebou, právě na přírodě žádá zúrodnující semeno, vznícení, které potřebuje:

*Radost zpívej. Chci tě ověřit
řetězy všech květů, abys slavil
radost, radost, radost.
Tuto dárkyni velikou

Tuto tvárkyni tajemnou.*

Ale toto dionysství, tato smyslovost nevyčerpávají všechen d'Annunziův impresionism. Také Nietzscheho, Ibsena nebo Tolstého cítí »impressionisticky«, vytěží z nich radost, smyslovost a vznícení. Jeho bytost z nich na okamžik vzrůstá a svůj souhlas s tě-

mito doktrinami, které ztrávil emotivně nebo dokonce aktivně, nikdy však intelektuálně, vyjadřuje v skvělých stránkách. Nemá potřebu podrobit je zkoušce ve své inteligenci, tím méně ve své kritice; podle ženského zvyku zdá se mu být pravdivým všechno, co se mu zdá být zajímavým nebo vzrušujícím a málo mu záleží na ostatním, může-li jen ze svých vzorů vytěžit nějakou uměleckou inspiraci a motivy k jednání. Nevšimá si toho, že je umělec, osvobozuje-li se snadno z kraje, v nebezpečí, že zůstane zajatcem své ideologie.

A právě to se přihodilo d'Annunziovi, pomalu ztrácel pocit své integrální svobody, ten pocit, který vyjadřují jeho nejlepší stránky, aby sám sebe strávil v osobnosti. V osobnosti, které bylo přízní války a příměří umožněno sjednotit se s d'Annunziem člověkem, letcem, pak vládcem Fiume, v osobnosti, která však postupně zužovala jeho inspiraci a jeho umění. Cele se obrátil k výmluvnosti a akci, z dřívějšího formalismu uchovával jenom zdobnost erudice a obrazů, toto umění neexistuje už ve své prvotní čistotě, i když mu vzpomínky nebo přímé vzněty dávají příležitost, aby se stal znovu impresionistou, jako v *Notturmu*.

Tři první knihy d'Annunziovy *Laudi* a především *Alkyon*, dokonce mimo svou dokonalost a mimo své slovní bohatství, zůstávají jeho mistrovskými díly, protože se v nich pohybují a svobodně se mění všechny bytosti, které v básniku sídlí: typ dionýský, nadčlověk a vlastenec. Počínajíc knihou *Lod', Forse che sì, Hrdinské písně zámoří*, osobnost historického a národního básníka předstihla rozhodně všechny ostatní. Poznamenejme, že se čistě národní básník v d'Annunziovi ustálil právě na sklonku života Carducciho, kolem roku 1900; po smrti básníka *Barbarských ód* pomalu zaplavil celou jeho osobnost.

Lze říci: příklad Carducciho nepřestal ovlivňovat životní dráhu d'Annunziovu právě tak, jako životní dráhu Pascoliho. Napodobováním Carducciho zahájil své počátky a bylo to soupeření s Carduccim, jehož si vzal za vzor, když rozmrzen tím, že je ve své zemi zneuznáván, a bez sebe touhou pozvednout ji z její prostřednosti, opustil anarchistický individualism svých prvních románů, aby opěvoval latinskou rasu a budoucnost Itálie.

Po roce 1907 toužil zaujmout právě místo Carducciho. Zcela klasické vzdělání Carducciho nahradil vzděláním mnohem zjemnělejším, mnohem těžším k následování a vychutnávání, vzděláním, které jde od Flauberta k Huysmansovi. Na Carducciho demokratické vlastenectví naštepoval své vlastenectví imperialistické. A proti umbertovské Itálii vytýčil postavu hrdinské a vítězí Itálie, když razil hesla jejích moderních a protiměšťáckých mytů. Vymezil »chování« důstojné Italů, jak se je pokoušeli vymezit Oriani a Fogazzaro. A svému paroxysmu podle svého zvyku a svým spěchem přinesl dekadenci historicko-národní a pohanské poesie Carducciho. Tak účtoval s carduccianismem, a lze připojit, otevřel dráhu futurismu. Spojuje Carducciho s Marinettim. Na národním

podkladě umožnil Marinettiho válečnické tirády a tím se stal, právě tak jako svou teorií suverénní svobody umělce a silného člověka, přímým předchůdcem antipasseistů. Člověk, který byl nejvíc živěn kulturou a tradicí, spisovatel, který byl pozorován pod určitým úhlem, ve své době nejknižnější, otevřel dveře tupitelům minulosti a futuristickým palicům.

II.

Giovanni Pascoli je virtuos verše, o němž lze plným právem říci, že prodloužil Carducciho inspiraci, brzy na podkladě provinciálním a rodinném, brzy na podkladě antickém a historickém, ale jeho pojetí poesie nemá nic společného s pojetím Carducciho a v nejobecnějším smyslu s pojetím žádného jiného velkého básníka italského. Nevzdává-li se jenom své virtuositě, neskládá-li italské

¹ GIOVANNI PASCOLI narodil se v San Mauro v Romagni roku 1855 jako čtvrtý z desíti dětí. Po vychození obecné školy v Savignanu byl se svými dvěma staršími bratry v pensionátě Školských bratří v Urbínu. Jeho otec, ředitel statků prince Torlonii a starosta v San Mauro byl zabit na cestě ranou z pušky (1857). Soud vrahy nenašel. Matka umírá zármutkem rok potom. Giovanni pokračuje ve svých studiích ve Florencii, pak na filosofické fakultě v Bologni u Carducciho jako stipendista. Smrt dvou jeho starších bratří učiní jej hlavou rodiny (1873). V odboji proti nespravedlivému osudu, opustí Pascoli universitu a vstoupí do socialistické strany. Několik měsíců je vězněn pro podvrtnou propagandu (1879). Když vyjde z vězení, rozhodne se dokončit svá studia; roku 1881 získá literární doktorát. Tehdy začíná jeho dráha profesora na lyceu v Matere, v Abruzích, pak v Massa Carrare, v Livornu, kde uveřejnil roku 1891 svou první sbírku *Myricae*. Žije se svými sestrami Idou a Marií, (když se potom Ida vdá, s Marií až do její smrti) mírný život zasvěcený studiu. Pronajme severně od Luccy v Castelvecchio di Barga venkovský dům, který později koupí a který se stane jeho útočištěm a středem jeho básnického života. Několikrát odměněn v soutěži amsterodamské akademie za latinskou poesii, je jmenován mimořádným profesorem latiny na universitě v Bologni, pak řádným profesorem v Messině a postupně v Pise a Bologni. Jeho básnická produkce pravidelně pokračuje a když v roce 1903 Carducci opustí katedru, mohutně hnutí veřejného mínění, které žádá na místo Carducciho básníka, získá mu udělení stolice italské literatury na boloňské universitě, kde ve svém nedostatku výmluvnosti pochodí dosti špatně. Po smrti Carducciho opustí Pascoli svou rodinnou a antickou musu, aby se proměnil v básníka národního; jeho epickovlastenecká díla jsou z nejméně šťastných. Pascolimu vděčí ještě italská literatura za kritické studie, především za studie dantovské a překlady řeckých a latinských, ale i francouzských, anglických a německých básníků. Pascoli zemřel roku 1912 v předvečer Velikonoc. Jeho smrt je národním zápasem. San Mauro, Bologna a Castelvecchio se prou o jeho tělo. Odpočívá v Castelvecchiu a Barga dostala právo přijmouti jméno Barga-Pascoli. Pascoli básník nepřestal být za svého života diskutován a po jeho smrti se zdá, že jeho odpůrci nabyli převahy nad jeho obdivovatelé.

Díla: *Myricae* (1891); *Poemetti* (1897 a 1900), *Zpěvy z Castelvecchia* (1903); *Básně hodovní* (1904); *Ódy a hymny* (1906), *Básně italské a Piseň krále Enzia* (vyšly mezi léty 1903 a 1909, v roce 1921 byly sloučeny do jednoho svazku) a posmrtně: *Básně Risorgimenta* (1913); *Různé básně* (1912). Tyto sbírky vyšly zprvu u různých nakladatelů, byly sebrány v definitivní vydání u nakladatelství Zanichelliho v Bologni. Albert Valentini: Giovanni Pascoli; lyrický básník (Hachette 1925).

verše jako skládal latinské verše pro soutěž amsterodamské akademie, nepokouší-li se soupeřit ani s básníky antickými, ani s Carduccim, je Pascoli výjimečný, nejméně tradiční z italských básníků. Jsa tak vzdělán a tak živěn antickými a moderními literaturami jako Carducci nebo d'Annunzio, jako Foscolo nebo Leopardi, jenom v druhém stupni — a ve druhé části svého života — přelil do svého básnictví svou kulturu. V prvním stupni, a to je jeho originalita, psal své verše spontánně, »aby unikl své kultuře«, aby vyjádřil, co v něm bylo nejdůvěrnějšího, nejvíc každodenního, nej-subjektivnějšího, aby zpevnil své vzpomínky, svá muka, svá zoufalství a svou visi světa. Teprve později, když přišel úspěch a pak, aby zmátl své utrhače, kteří proti němu stavěli Carducciho a d'Annunzia, pokusil se o poesii objektivní, popisnou a historickou a stal se zázračným veršovcem, který udivoval své kamarády z university a který dovedl se stejnou velikostí rýmovat francouzsky a anglicky, jako skládat řecké nebo latinské hexametry. Ostatně i tehdy šlo více o zdání než o hlubokou skutečnost. Jsa na chladně veršování příliš upřímný a příliš emotivní, vždycky zkresloval legendu nebo dějiny ve smyslu své nostalgie, svého neklidu, tak, že se u něho vůbec nenajdou básně, v nichž by se neobjevila základní témata jeho inspirace a nepostřehla tajná vibrace jeho duše básníka-dítěte.

Všechno Pascoliho básnické umění shrnuje se v jeho teorii básníka-dítěte, jak ji vyložil ve svém pojednání, nazvaném *Fanciullino* (1903). Podle Pascoliho nosí v sobě každý člověk malé dítě, které je vždycky připraveno divit se a vzrušit; toto malé dítě je symbolem naší hluboké a vždycky prosté duše; vzrušení, udivení, objevy a vise, jež spontánně tryskají z této duše, která zůstala dětskou, ty jsou čistou poesii. Všechno ostatní, hlavně zásah úvahy a myšlení — tuto poesii pokrucuje a dojde jenom k poesii aplikované. V Homérovi, ve Vergilovi nebo v Dantovi vychutnává Pascoli tyto spontánní výtrisky: štěbetání vlaštovek a vrabců, jež probouzí Euandra v *Eneidě* nebo z Očistce: »era già l'ora che volge il disio« *Fanciullino* není jen ve spojení se vši nádherou života, ale také ve spojení s celým kosmickým tajemstvím; je jím ten,

kdo má strach po tmě, protože vidí, nebo si myslí, že vidí věci ve tmě; kdo sní, nebo vypadá jako by snil a rozpomíná se na věci, které nikdy neviděl, kdo mluví ke zvířatům, stromům, kamení, mrakům, hvězdám, kdo zalidňuje stín přízraky a nebo božstvím. Kdo pláče a směje se bez příčiny nad věcmi, které unikají našim smyslům a našemu rozumu ... Dítě, které neumí rozumovat, alespoň podle svého způsobu, má svůj dětský způsob, o němž musíme říci, že je hluboký, protože nás nevede stupeň po stupni myšlení, ale rázem nás přenáší do hlubin pravdy ... ty jsi, ó básníku, věčně malé dítě, které se na všechno dívá s úžasem, jako poprvé ...

Tato teorie, která umělci určuje úkol proniknout a rozptýlit vrstvy zvyku, jež nám zakrývají poesii skutečnosti, a rovněž úkol

dát nám nové oči, abychom se dívali na svět, je po několika stránkách dosti blízká teorii Marcela Prousta, ale realistický a poetický impresionismus autora *Hledání ztraceného času* zdvojnásobí se kritickou jasností, jež Pascolimu nahání hrůzu a naopak, Pascoli má »surrealistický«
rys, který Proustovi úplně chybí. Pascoliho »fanciullino«
— promítнутý obraz a klíč k Pascolimu básníku — má svěží oči, aby pozorovalo a mluvilo o zevnějšku věcí a bytostí, ale zároveň se živí nevyčerpatelnou zásobou snů, halucinací a intuicí, které přesahují viditelnou a myslitelnou skutečnost.

Celá Pascoliho poesie, ať se vyvíjela v kterékoliv rovině, kolísá mezi radostí z žití a představami zla nebo smrti. *Myricae*, některé ze *Zpěvů z Castelvecchia* opěvují prostý a rodinný venkovský život, látku k nim poskytují mu vzpomínky z jeho časného dětství a znovunalezený ráj v Castelvecchii: setí, žně, praní prádla, zimní večery, venkovská idyla a také všichni lesní ptáci, květiny a zeleniny. Pro každou věc, kterou vyvolává, nalézá Pascoli podstatné jméno, přívlastek, sloveso nebo onomatopoeum a věc tím dostává živou chuť, která ji staví před nás ve vší její poetické skutečnosti. Georgická poesie, která se liší od básní Vergilových, jako od básní Francise Jamese, její samovolná modernost je sycena detailem prožitým až k poslední mezi odloučeným, hudebním a plastickým užitím venkovského výrazu, ale její neodbytné kouzlo zakládá pascoliovská »aura«, která už zavlažuje a nadnáší jeho první verše. Stín neštěstí, utrpení a hrozba smrti vznáší se nad celým tím činným i odevzdaným životem, který se poddává rozkazu dob a osudu.

Tematem hlavních básní ze *Zpěvů z Castelvecchia*: *Hlas, Strakatá kobyla, Maria, Návrat ze San Maura*, atd. ... je drama, které uvrhlo stín na celý život Pascoliho: zavraždění jeho otce na cestě, kdy se vracel z trhu v Ceseně a nesl svým děvčátkům dvě panenky; strakatá kobyla, jež vezla nešťastníkovu tělo na dně vozu a všechny důsledky této první nespravedlnosti, beztrestnost viníků, bolest a smrt matky, opuštěnost a bída sirotků, zlá pokušení, jimiž prošli mladí lidé na sebe odkázání. Tam je nejčistší, nejpravdivější, tam nejlépe uskutečnil pascoliovskou poesii. *Qui chante, son mal enchante* (Kdo zpívá, svou bolest zadržává, pozn. překl.). Básník se dovede plně vyjádřit, aby vylil svou lítost, svou vzpouru, své vzpomínky, svou nenávist k vrahu, kterého všichni znali a jehož se lidská spravedlnost neodvážila potrestat, aby vypověděl své štěstí v domě v San Mauru, laskavosti své matky a smutné dny v Bologni; pak pomalé zřizování nového krbu, malá vilka v Masse, kde žije Ida a Marie, dům v Livornu, Idin sňatek, pak život ve dvou se sladkou Mariu jedinou a bdělou družkou — v Messině, kde básník málem umírá, potom v radosti v Castelvecchii. A opravdu, myslíme-li na Pascoliho, vyvstane nám v mysli řada životopisných obrazů: »slunná Romagna, ó sladká země«
ovládaná »visí Svatého Marina, barvy

azurové«, jak se vrací »cavalina storna«, která přiváží svého zavražděného pána, Maria, která šije vedle svého bratra. Obrazy rodinného intimismu, které by byly v nebezpečí, že budou unavovat a zdát se suchopárné, kdyby neobsahovaly všechnu tragiku lidského osudu a kdyby nedávaly vzrušencu formu všedním místům o krátkosti života a nestálosti štěstí, obnovující se spojitostí se skutečností a poetisací mnohonásobných pocitů, které měly svůj pramen v »různých zprávách«.

Pascoli, díváme-li se na něho zblízka, je ve své podstatě básníkem »různých zpráv«, příležitostným básníkem, o němž mluví Goethe. Překážky v jeho existenci, celé jeho pojetí života a světa odvozují se logicky od události, která jej ve dvanácti letech učinila sirotkem. Když uvede vnější účinek do pohybu jeden, nebo více základních pocitů Pascoliho, zmocňuje se ho náhlá inspirace a rodí se básně.

Chceme-li shrnout tyto základní pocity, jsme překvapeni, jak se podobají pocitům, jež rozvíjel Leopardi v *Sobotě na vsi* a především v *Kručince*, ale harmonie, které z nich oba básníci vytěží, nemají nic společného. U Pascoliho se všech stran tísní člověka tajemství, čeká jej nicota, jako čeká jednoho dne země a slunce; smrt je královnou světa a nesmí-li zahnout duch, nevíme v jaké formě přetrvá od věku do věku: my lidé, nehmatatelný prach, my pomíne, a místo, abychom se druh k druhu přimkli, jako děti bez otce, místo, abychom se měli rádi, ke zlům, jimiž nás zahrnuje příroda a vědomí našeho osudu, přidáváme nespravedlnost a nenávisť. Pěstujeme lásku a protože to jsou city nám vrozené, chutnejme také ilusi mládí, krásy a rozmanitosti světa a lidských výtvorů. V základě je to pozitivismus, který však nemá v sobě nic studeného a ještě méně vědeckého a který dokonce zavrhuje vědu všude, kdekoliv ničí krásu iluse. Pascoli se podobá anglickému básníku, který proklínal Newtona, že zničil kouzlo duhy, vysvětliv ji rozložením bílého světla.

Vedle rodinného dramatu, jehož byl obětí, živí jeho inspiraci především vzpomínky na malá i velká dramata, která viděl jako divák a některá z nich diktují *Zpěvy z Castelvecchia* a jeho *Poemetti*. Odtud je forma, kterou přijímají až dokonce téměř všechny jeho básně: 1. evokace činu; 2. rozvoj myšlenek a citů, které v básníku probouzí. Někdy mu stačí velmi drobný bod odrazu. Kniha, v níž vítr obrací listy, je mu symbolem tajemství. Mraveniště v hořícím pařezu, obklopené ohněm, vyvolá v něm představu lidstva ztraceného na zemi, které hrozí nejhorší živelní pohromy a dává mu příležitost, aby si v jednom ze svých mistrovských děl (*Pařez*) představil konec naší planety, rozžhavením, zmrznutím nebo rozdrčením:

*Země vydá poslední a hluchý pláč
s neznámým sluncem, jež vrhá plameny,
za noci, která už přestane noci být,
jako poušť písečná země se zatřpytí.*

... Ale snad právě tehdy v moři nektaru
modrá voda se zkadeří a život
zazelená se v měsíčních Apenninách.

A starý hrob ožije, porostlý květy
velikých leknínů a nás jasnější
prvý syn měsíce uvidí světlo.

... Tentokrát je to smrt. A skutečný hrob,
nespadne-li v chvíli té neznámý duch v dešti
a na cestách sutiny rozrážeje dosud,
narazí na Végu a Aldebaran,
ze dvou oblázků rozlítiv novou jiskru.

Když ze svých rukou neoživí a nevrhne
pod novou pochodní pólu v jejich dráhy
nové Labuť, nové Vozky a nové Medvědy.

Nedá-li křídla jejich letu bez konce,
či spíše, když je nevydá jejich záhubě
nekonečné a věčné smrti jejich...
žítí však, životu, naopak, životu!

Ale nejčastěji a hlavně po uplynutí čtyřicítky, aby uvedl do pohybu svou básnickou schopnost, potřebuje opravdové události: zavraždění rakouské císařovny Lucchenim, z něhož výtěží meditaci o bídě chudého a bídě bohatého, která se končí výzvou k lásce; případ *Negra ze St. Pierre*, osvobozeného katastrofou na Martinique; smrt Gladstona a Bismarcka v tomtéž týdnu; carské oddíly střílející na manifestanty vedené popem Gaponem; smrt Tolstého, a tak dále...

Témata, která čerpá z denních zpráv, morálka, kterou můžeme vyvodit z jeho básnických interpretací — a tím se Pascoli liší od Carducciho a d'Annunzia — nikdy není občanská, ani vlastenecká; někdy jsou humanitní, zabarvená evangelickým socialismem, který lze pokládat za jednostranný, nejčastěji jsou hluboce lidská. Pascoli s Leopardim je jediným velkým moderním italským básníkem, který řešil problém člověka osudu v jeho vztazích ke kosmu a nikoliv jenom v jeho vztazích k ostatním lidem.

I *Básně hodovní*, zdánlivě úplně knižní inspirace, nejsou ve skutečnosti stavěny jinak než *Poemetti*. Pascoli nepřijímá od básníků řeckých a latinských formální krásu, ale fakta, básnické situace, které také využívá podle své zvláštní povahy a zabarvuje svými osobními nejistotami. Jeho Solon, inspirovaný úryvkem z Eliena¹ stává se hymnou na trvání uměleckého díla a na uspokojení, jež nechce zemřít bez poznání krásy. V Achillovi (Achil-

¹ Solon athénský... kdýž jednou při jídle poslouchal svého synovce, jak recituje Sapfín chór, byl jím nadšen a řekl mladíkovi, aby ho tomu naučil. Když se ho ptáli, proč po tom tolik touží, odpověděl: »Kéž se to naučím a pak zemru!« Citováno A. Valentinem. Překlad *Básně hodovních*, (Hachette 1925). — (Elien, řecký spisovatel III. stol. autor Rozmanitých historií. Pozn. překl.).

lova lyra) Pascoli objevuje a velebí dobrotu srdce přístupného před smrtí soucitu a uspokojení. A stejně zajímavě přetváří legendu o Narcisovi (*Dvojčata*) a vkládá do ní téma, jež mu je obzvláště drahé, o dvou dětech,¹ z nichž jedno umírá a druhé stává se mužem: jeho Narcis oplakává svou sestru dvojčátko, kterou ztotožňoval a která je mrtvá; a právě obraz své sestry hledá, když se jeho tvář zrcadlí ve vodě. A když Pascoli přistoupí k legendě o Odysseovi, činí to proto, aby prodloužil ve smyslu tajemství protihomerovskou interpretaci dobrodruha Odyssea, kterou mu poskytoval už Dante a Tennyson.

A Pascoli dokonce i v posledních letech svého života, když nutí svůj hlas, aby zastupoval Carducciho a zaujal postavení národního básníka, snaží se, jak může, uvést výběr svých hrdinů v soulad se svou intimní inspirací.

Pascoli, jako d'Annunzio a způsobem ještě zřetelnějším, od okamžiku, kdy nastoupil za katedru Carducciho, viděl, jak se jeho nejpůvodnější inspirace zvolna fašuje vlivem učitele, opožděným vlivem, který není nevědomým napodobením, ale mnohem spíše touží po soupeření s básníkem Barbarských ód, chce se v *Básních hodovních* ukázat řečtějším a klasičtějším než Carducci, zrcadlit duši národa v *Básních italských* a *Básních Risorgimenta*. Přes několik překvapivě zdařilých výsledků *Básně hodovních*, zůstává pravý Pascoli jinde. Je ve venkovské a rodinné poesii sotva naznačené Carduccim v básni *Před svatým Gudem*, nebo v *Idylle marmmanské* a která se u Pascoliho rozvila jako přirozená řeč, jako nevyčerpatelný zpěv ptáka. Je právě tak a možná ještě více ve své zmatené sensibilitě, v žízni po lásce a bratrství, v hrůze a přitažlivosti tajemství, jež plní *Zpěvy z Castelvecchia* a *Poemetti*.

Humanitní Pascoli z knihy *Poemetti* trpěl nepřízní, která stihla všechno umění se sociálním obsahem jednak od rozvoje croceovské estetiky a jednak od rozvoje národnostního ducha, a Pascoli, který přežil jako předchůdce crepuscolárů a impresionistů všeho druhu, je Pascoli intimista a idylik z knihy *Myricae*. Ale až už říká Benedetto Croce cokoliv, tam není Pascoli celé obsažen a nespravedlnost, která v Pascolim stihá tvůrce některých básní z knihy *Poemetti*, dobře by se mohla jednou zrevidovat.

III.

Alfredo Panzini² na rozdíl od d'Annunzia, který uniká do heroického snu, a Pascoliho, který prchá do snu o humanitě, na

¹ Dva bratrance.

² ALFREDO PANZINI nar. se v Senigallii r. 1863 z rodiny romagnolské. Zák Carducciho na filosofické fakultě v Bologni. Středoškolský profesor. Vyučoval dlouhá léta v Miláně a po válce v Římě. Jeho hlavní díla jsou: *Vývoj Giosue Carducciho* (1894); *Černá fena*; *Drobné historky velkého světa* (1901); *Povídky o cnosti* (1905); *Diogenova lucerna* (1907); *Xantiha* (1914); a po válce *Cesta chudého literáta*; *Hledám ženu*; *Dábel v mé knihovně*; *Země je kulatá*; *Slečinky*; *Já jsem pán!*; *Sentimentální denník z války*; *Pravdivá historie tři barev*; *Panna bez pannenství*.

umbertinskou Itálii nereaguje, vyjadřuje ji. Je typickým představitelem Italů »malé Italie«, pln lítosti nad starými zlatými časy a špatně si přivykl cítit se občanem »velké mocnosti« evropské s obecnými zájmy. Několik italských slov, pro něž nemá francouzština rovnocenný výraz, dává v součtu o Panzinim první přibližnou představu. Nejprve slovo *casalingo*. *Casalingo*, to je měšťák, který má rád svůj dům, svůj krb, chutná jídla, která se na něm upravují, ložní prádlo, vonící příjemně venkovským praním; *pane casalingo*, to je domácí chléb, *cucina casalinga* je domácí kuchyně, »jako doma«. Na druhém místě slovo: *schietto*. *Schietto* označuje toho, kdo mluví čistě, drsně, trochu nevrle, je nepřitelem strojeností, okolku ve způsobech a *póz*; *vino schietto* je čisté víno, čistá šťáva z hroznů, ani kapku nezředěná. *Brontolone* označuje konečně mrzouta, bručouna, člověka, který neustále kritizuje a láteří, »člověka k nesnešení«.

Casalingo a *schietto* a už vidíme Panziniho základ a zároveň jeho hranice; nežádejte od něho ani heroismu, ani evropanství, ani modernismu. Heroismus zdá se mu být zbytečným. Pokud jde o vzdání se evropské modě nebo modernímu duchu, připadá mu jako zrada. Jeho nepochopení heroismu vede ho k tomu, aby se posmíval evropeismu a modernismu a vtipkováním rozháňel tyto nesoudržné mraky. Odtud je satirické a ironické naladění rozšířené téměř v celém jeho díle.

To však neznamená, že by Panzinimu chyběla osobní statečnost, ale v heroismu vidí něco přemrštěného, strojeného, co odporuje jeho povaze, která je *schietta* a *casalinga*. Na oplátku nalézá v cvičení ironie a satiry a to, čím může uspokojit svůj temperament *brontolone*.

Je nejpravděpodobnější, že na počátku Panziniho umělecké sensibility spočívá velké naivní zklamání. Mladý, romagnolský student, který se přišel do Bologne podrobit kázní Carducciho, měl všechnu knižní horlivost — historickou a literární — jakou vyhledával básník-profesor. Ve škole Carducciho získal Panzini smysl pro starověk a klasicismus a také touhu po vědění. Literatura, které profesori věrně sloužili, zdála se mu vynikající formou lidské činnosti. A jeho zklamání bylo tím živější, když byl poslán na střední školu v okresním městě a poznal malou důležitost krásné literatury v sociálním životě, jak malou osobnost představuje ve světě provinciální profesůrek literárně vzdělaný, jak jen může být.

Toto bolestné zjištění usměrňuje první úvahy Panziniho. Je na počátku svého pesimismu a své hořkosti. Tak tedy profesor »letterato« nic neznamená v moderní společnosti? Proč nic neznamená? A Panzini si odpovídá: v první řadě není ničím proto, že je většinou směšně neschopný a v druhé řadě, protože je jedinou uznanou hodnotou moderního života hmotný úspěch. Z neschopnosti profesora vytěžil Panzini četné novely. Černá fena je z nejcharakterističtějších novel tohoto prvního způsobu, líčí ne-

šťastného absolventa university, který se nedovede zbavit zatoulané feny, která za ním jednou večer šla až do bytu a který se stává terčem povídaček malého provinciálního města, kde učí a upadá do neurastenie. Zbytečnost vzdělání a kultury v denním životě, vítězství hlupáků, hrubců a silných, vystupuje tu s plnou zřejmostí.

Tím je nastíněno duchovní drama Panziniho. Je příliš inteligentní, aby chválil staré časy. Je příliš humanistou, aby se spokojil s dnešní hrubostí. Příliš miluje život, aby se uzavřel do svých knih, aby se spokojil s historicko-básnickým ideálem Carducciho, na okraji moderní existence.

Renato Serra, jeden z nejlepších kritiků Panziniho, podtrhl toto rozdvojení: »Panzini jako Carducci byl a je zasažen básnictvím, kulturou a civilisací podle velkých jmen a dřívějších pocitů, ale současně je přesvědčen, že je to všechno falešné a že ta velká jména skrývají jenom marnost, že čas ztrávený nad stránkami slavných svazků je časem ztraceným, že jejich učení je dětinské, že konce dnešního člověka jsou čistě utilitaristické a demokratické a že skutečná lidská hodnota nemá měřítko jiné než hmotné. Jeho instinkt ho nutí, aby zamítl tyto myšlenky, ale rozum je uznává za pravé, nikoliv bez jakési trpké rozkoše a jeho duše se bije mezi dvěma opačnými póly a nikdy nemůže nalézt klid.«

Renan si krátce před svou smrtí vyčítal, že nevěnoval dostatečný podíl úsměvu a »hypotese, že život není něčím tak docela vážným«. Tuto hypotese, ačkoliv odporuje jeho carduccianismu a jeho romagnolské povaze hluboce morální a sociální, schvaluje Panzini od svých prvních děl a z ní vyvozuje všechen svůj humorism. Téměř všichni hrdinové jeho novel patří ke středním vrstvám, k chudvým intelektuálním dětem a z kontrastu mezi jejich zásadami a skutečností, mezi jejich tužbami a jejich možnostmi, mezi školním světem a světem docela běžným, čerpá Panzini nejjistější účinky své ironie. Ale neodřiká se klásti si nejvážnější problémy, na př. problém výchovy a krásli své knihy mravními úvahami vyslovenými bez úsměvu. Ukazuje úžasné a trpké rozčarování idealisty, který náhle objevil hanebnosti a ubohosti skutečného života a ptá se s úzkostí téměř tajenou, jak je třeba vychovávat děti, zda v kultu starých ilusí, nebo v kultu bezprostředního požitku i bez skrupulí, podle tvrdého práva džungle.

Diogenova lucerna, která je beze vší pochyby jeho mistrovským dílem, prosté líčení cesty na kole po italských silnicích, ukazuje nám Panziniho umoudřeného a resignovaného, schopného vytvořit si vzácný a rozkošný epikureismus, kde se bez podvodu mísí část iluse a skutečnosti. Uctívá tu Itálii v jejím podnebí, v její krajině, v jejích památkách, v její kuchyni, v jejím venkovství a v jejích dívkách, jejich krásu a jejich bradavice, podle náhody zeměpisných, dějepisných nebo současných nápadů. Panzini, podle slov Renata Serry, vložil do této »sentimentální cesty« několik stránek, které zapomněl napsat Carducci, Carducci drobných próz,

jehož je Panzini pokračovatelem. »*A u malého okénka mezi květináči karafiátů objevil se jemný obličej dívky, snědé a zvědavé jako hlava vlaštovky vykloněná ze zavěšeného hnízda*«, a tu Panzini nutně přichází s leopardiovskou vzpomínkou: »*Nevím, ale napadá mě jedno jméno: Nerina! a víčka mých očí, která jsou opravdu unavená, ale odvykla slzám, začínají mrkat před přízrakem milostného jména.*«

Ale brzy se opět vrátil ke své protihrdinské povaze. V budce na tabák vytáhl jakýsi chlap nůž, otevřel jej a vyslovil své hrozby: »*Má prorocká horlivost už chytila jeho rameno jako do svěráku a způsobila, že zlořečená zbraň upadla; ale má ruka se ani nehnula. Nemáje ani potřebu připomínat si geniální studie Lombrosovy, ihned jsem pochopil, že jediné slovo, pronesené tónem, jakého by bylo třeba, bylo by v nebezpečí, že promění mé břicho v podušku pro tento špendlík. A byl jsem zticha. Zlobil jsem se na své mlčení, ale zůstal jsem němý. Být opravdovým prorokem, to je věc velmi nesnadná.*«

Vidíme jeho tón. Základ připomíná Jules Renarda, větně zaokrouhlení Anatola France. *Xantippa*, kde Panzini uvedl na scénu ženu intelektuála a formuloval svou misogynii, přehazuje neustále člunek od sokratovské minulosti do moderního věku, připomíná nám nadto autora knihy *Bergeret*. Misogynie provázená divokým antifeminismem je jedním z jeho oblíbených námětů a stala se u něho na konec šablonou.

Jednou z Panziniho chyb bylo to, že psal příliš mnoho a že zkomercialisoval své nadání, plýtvaje povídkami a romány v denících i magazinech. V předvečer války dospíval jeho talent k zmechanisování. Válka, jak lze říci, obnovila jeho inspiraci tím, že ji více zdramatisovala a že ji vytrhla z epikureismu, kde Panzini hledal útočiště proti ošklivostem své doby. Po roce 1918 obrátil se jeho humor v kyselost a jeho antipatie vyjádřily se s prudkostí, a jejich úmyslná stránka karikaturní zdvojuje se komikou nedobrovolnou.

Dva svazky jeho *Sentimentálního denníku z války* vydávaly už odraz zmatku a zděšení Panziniho při myšlence, že se ubohá, malá Itálie odvážíla měřit s ohromným Německem, vyjadřovaly jeho reakce hodného muže, kterému masakr zničil tolik z krásného mládí profesora, který vidí mizet na jatkách své oblíbené žáky, a také jeho reakce učence vytrženého z kritických metod, které vzrušuje a pobuřuje »zabedněná lebka«.

Ale ihned po válce bolševisující období Itálie dovršilo Panziniho hrůzu a s největším vztekem — literárně opět na štěstí — vznítilo jeho uštěpačnou vervu. Nesčíslné novely, jež uveřejnil od roku 1918 a tři romány: *Đábel v mé knihovně*, *Země je kulatá* a *Já jsem pán*, vyvolávají tento svět definitivně obrácený naruby, přibíjí na pranýř pêle měle keřasy, nové boháče, ženy s krátkými vlasy, tanečnický foxtrotu a bolševiky. Zde ožívují dva hluboké city Panziniho: hrůza z toho, vidět, jak ztroskotává všechno, co má důvod k životu, všechna civilisace Západu a nejasná lítost, že se

nemůže zúčastnit těchto saturnálií. Legenda žádá, aby byl jeho pracovní stůl ozdoben obrázky nahých, nebo odstrojených žen, které vystříhal z rozpustilých ilustrovaných časopisů a sám popsal divokými urážkami. Freudův žák neopomněl by v tom vidět známku zajímavého potlačování představ.

Ale na poslední slovo panziniovské filosofie musíme se jít zeptat jeho románu: *Panna bez panenství*. Vyvolává zde »stare zlaté časy« a nakládá s nimi s ukrutností tak nemilosrdnou, jako nakládal v dřívějších románech s poválečnou dobou. Spodní prádlo venkovské idyly, Pascolimu tak drahé, je zde vysvětleno v celé jeho ohavnosti a drsnosti. Ostatně marnost moderní kultury hlásá se tu se stejnou divokostí. Věříme-li ideálu, uzavírá Panzini, je lepší spáchat sebevraždu. Hrdina jeho knihy Serafino, mladý, hrubý a mazaný venkovan, z něhož okolnosti udělají advokáta, z něhož udělají milionáře a poslance, zdá se být typem hrdiny, u něhož se chce Panzini zastavit. Idyla Serafinova s Berenikou, malou, sentimentální švadlenou z Bologně, symbolisuje část ilusí, ideálu, který je nezbytný pro mládí člověka, než se ponoří do opravdového života, kde mají význam jenom hmotné triumfy a vítězství, kterých se lze dotýkat. Vydal Panzini počet z toho, že ve svém životě profesora a literáta změnil poměr ideálu a skutečnosti, chtěl svěřit svému hrdinovi Serafinovi péči, aby je opět uvedl do dřívějšího stavu, jak mají být, na dohled štěstí, nebo chtěl jenom prostě vyrazit zoufalý výkřik, předeheru naprostého anarchismu? Těžko to lze stanovit.

Vidíme, jak Panzini, přívrženec historického a občanského ideálu Carducciho, rozpustil tento ideál v humor a zvolna jej nahrazoval pesimistickou a protihrdinskou visí život. Povýšil regionalism až k pojmu jednotného provincialismu tím, že požadoval pro Itálii právo být protimoderní a provincionální. Technicky zachránil a oživil celou řadu volných a výrazových formulí: sentimentální cestopis, essaye a líčení přerušované kritickými úvahami a popisy. Uhájil si zároveň tradici krásného stylu, někdy povrchního a rétorického, ale vždycky vytříbeného. Tím se řadí nejen mezi předchůdce současného italského humorismu, ale nadto mezi předchůdce básnické prózy a kritiky, kterou po roce 1918 stavěl neotradicionalismu proti předválečnému futurismu, krepuskularismu a impresionismu.

KAPITOLA VII.

OBDOBÍ KRITIKY: OD BENEDETA CROCEHO K HNUTÍ »LA VOCE«.

I.

Postava Benedetto Croceho,¹ filosofa, estetik, moralisty, kritika, historika, ovládá první čtvrt XX. století, jako ovládala poslední čtvrt století XIX. postava Carducciho. Můžeme říci, že Croce přetvořil duchovní tvářnost Itálie, že provedl přeměnu hodnot. Byl hlavně učitelem, člověkem plným podnětů. Všechny pokusy, všechny odvážlivosti a všechny reakce nového století mohly se stát jenom jeho zásluhou, ačkoliv často proti němu a jemu navzdory. Jeho dílo přesně vykládané, mělo ohromný vliv, ale mylné výklady a dobrodružné důsledky, jež z něho byly vytěženy, měly vliv ještě větší.

Příchod Benedetto Croceho znamená zastavení přežitků Risorgimenta; odpovídá potřebě nalézt pevné základy a metodu pro nový rozběh; obsahuje hlubokou kritickou revisi. Dobu čistě literární, jejíž modlou byl básník Carducci, vystřídá kulturní období, kde zcela přirozeně nastoupí na první místo velký doktrinářský essayista Croce.

Croce vnáší do kritiky — a to je jeho první originalita — týž

¹ BENEDETTO CROCE narodil se v Pescasseroli (Abruzo) roku 1866 ze zámožné rodiny, od jeho dětství usazené v Neapoli. Po krátkém období marxismu zakládá v roce 1902 *Criticu*, byl a zůstal jejím hlavním redaktorem. V roce 1912 se stal senátorem nikoliv pro literární zásluhy, ale volbou. Byl ministrem veřejného vyučování v posledním kabinetu Giolittiho (1920). Po roce 1924 prohlásil se za odpůrce fašismu. Základ jeho života splývá s jeho dílem: FILOSOFIE A DĚJINY FILOSOFIE: *Estetika teorie a dějiny; Logika jako nauka o čistém pojmu; Filosofie praxe; Ekonomie a etika. Teorie a dějiny historiografie; Problémy estetiky; Filosofie Vicova; Essay o Hegelovi; Historický materialism a marxistická ekonomie; Nové essaye z estetiky; Fragmenty z estetiky; DĚJINY A KRITIKY LITERÁRNÍ: Essaye o italské literatuře v XVII. století; Literatura nové Itálie. Divadla v Neapoli; Goethe; Ariosto; Shakespeare; Corneille; Dantova poesie; kritické rozhovory. DĚJINY: Neapolská revoluce v roce 1788; Dějiny italské historiografie; Neapolské dějiny a legendy; Rodina neapolských vlastenců.*

znak »vyjímčnosti«, jaký přinesl do řádu literární tvorby d'Annunzio. Není profesorem uprostřed kritiků profesorů školy Carducciho, není žurnalistou v době, kdy literární kritika plní noviny. Vlastní majetek mu zajišťuje úplnou nezávislost. Využil toho, aby v pohodlí vypracoval dílo, které je cele protichůdné intelektuální módě jeho doby. Proto vypadá jako časově poslední z těch italských hrdinů, kteří periodicky obnovují literární optiku svých krajanů. Ještě více než d'Annunzio vyvolal Croce roztržku mezi avantgardou a oficiální kulturou, mezi elitou a masou obecnstva. Croce, téměř ihned přijatý »mládeží«, byl ohnivě a divoce napadán z prostředí universitních profesorů a nikdy jim nezapomněl dát ránu za ránu. Croce, který sledoval svou cestu a neuhnul ani o píď, byl po řadě opuštěn téměř všemi svými soudruhy zápasu a na své dráze měl vůbec jen spojence nahodilé. Osudem této nezávislé postavy je zůstat osamocenou a bez odkladu zápasit. A tehdy, kdy se zdálo, že je jeho pře vyhraná, když základ jeho teorií a ještě více jeho metod pronikl celý duševní život, celou italskou kulturu, tehdy, kdy se mu podařilo jako ministru školství usměrnit italskou universitu, v jakém smyslu chtěl, a když se zdálo, že se už může jen klidně těšit ze své slávy, přinutil ho fašismus, za jehož odpůrce se prohlásil, aby se dal znovu do boje na obranu svého systému a svých myšlenek.

Myšlení Croceho podává tolik jednoty, jako jeho dílo různosti. Filosof a historik filosofie, sociolog, moralista, historik, politický spisovatel, estetik, literární kritik, to všechno je Benedetto Croce s takovou plností, ne-li originalitou. Ale přece není Croce myslitelem zcela původním v tom smyslu, že nesestavil systém jako na příklad Auguste Comte, jako Bergson; a nad to není myslitelem čistým.

Jako marxista ve svém prvním mládí, přešel od žáka k učiteli, od Karla Marxe k Hegelovi a když našel v Hegelově idealismu filosofický základ, který potřeboval, vytěžil z něho ve všech rádech duchovní činnosti osobní aplikace. Nepřináší-li v oboru čisté myšlenky hlubokou novotu, jeho užitá myšlenka má v dějepisectví, estetice a etice vzácnou a mocnou originalitu. Ostatně jeho hegelismus není ani ortodoxní, ani integrální; jeho dílo *Co je živé a co je mrtvé z Hegelovy filosofie* naznačuje jeho stanovisko k jeho učitel. Ale konečně učení o jednotě ducha, pojem totožnosti skutečnosti a ducha, faktu a myšlenky zůstávají neochvějným základem jeho filosofie.

Lze mu, pravda, vytýkat systematické rozdělování duchovních činností, příliš striktní rozlišování mezi logikou, praxí (s jejím dalším rozdělením v etiku a ekonomii) a estetikou, jež tuto jednotu ducha, kterou prohlašuje za nedotknutelnou, špatně respektují a snad se mu ani v přímé zkoušce, které podrobil své filosofické stanovisko, nepodařilo ospravedlnit se zcela z tohoto obvinění. Filosof Croce zařímá se však o literární historii jenom nepřímou; zde má význam jen Croce estetik a kritik.

Východiskem všech myšlenek Benedetto Croceho je reakce proti doktrínám a metodám, které v Itálii zvítězily kolem roku 1890. Reakce proti pozitivismu, scientismu ve filosofii, proti prázdné a malicherné erudici v historii, v umění proti neupřímnosti a čistému sensualismu, jichž neomluvitelným svědectvím zdá se mu být d'Annunziův estetismus a imperialismus, Fogazzarův mysticism a humanitářství Pascoliho. Scientismu a pozitivismu vytýká výhradný kult faktu, zřeknutí se myšlení ve prospěch experimentálního pozorování, snahu zkoumat duševní výtvořiny ducha jako »výměšek a výkal«. Tomu, co jmenuje eruditismem, nevytýká jeho metody, ale jeho krajnosti, jeho výlučnost, jeho nárok na soběstačnost. Nové literatuře konečně vytýká, že vnesla do díla »retoriku prázdnoty«, »egoarchii«, egocentrismus neurasteniků. Nepřestal sledovat a předsevzal si ve filosofii obnovit hodnoty ducha a v první řadě hodnotu myšlení; v historii ukázat nedostatečnost erudice, v literární kritice nahradit kritiku historickou a pseudo-vědeckou kritikou estetickou, dívat se na umění jako na autonomní produkt.

Tuto obecnou reakci nepodnikal Croce, aniž si zajistil pevné opěrné body. Prohlásil-li se pro část německé filosofie XIX. stol., spojoval se s jinou, aby vrátil úctu velké, zneuznané národní tradici neapolského idealismu z roku 1860, jehož nejvýznamnějšími představiteli byli Francesco de Sanctis a Bertrando Spaventa. Tato neapolská škola, která bojovala od roku 1860 do roku 1880¹ souběžně se školou Carducciho, byla literárně objevena Crocem a jeho zásluhou byl největší italský literární kritik XIX. století Francesco de Sanctis, po své smrti opuštěný, postaven na první místo, které mu patří. Po dvou stoletích opět Benedetto Croce dal zapomenutému dílu Jana Baptisty Vica všechen jeho lesk, položiv je do vývoje současného myšlení. Proti Decartesovu mechanismu postavil Croce anti-intelektualism a idealism Vica, Hegelova předchůdce. Ve Vicovi, teoretiku jazyka a znalosti básnické, ukázal zakladatele vědecké estetiky.

Tak idealismus Benedetto Croceho současně s asimilací hegelovské filosofie, vynesl na světlo obětované italské hodnoty. Ve vlivu, který měl Croce, v nadšení, jež vyvolával, nemůžeme opomenout podíl jeho předků — Vica a Sanctise —, kteří ho obklopují a posilují svou autoritou a svým učením. Právě u Vica objevuje se v prvotní čistotě to, co Croce nazývá »vůní historie«, snaha zachytit způsob myšlení a cítění různých věků, vznikání a neustálé pokračování lidského ducha, pro účast na široké imaginativní schopnosti prvních lidí, »jichž duše, jak říká Vico, nebyla nikterak abstraktní, nitiak vytríbená, nijak oduševnělá, ale úplně ponořená do smyslů, vášněmi úplně otupělá, zcela pohřbená v těle.« Toto Vicoovo »fantastické« poznání, které předchází poznání »logickému«, to už je croceovská intuice, která vymezuje umění a odlišuje jej

¹ Viz kapitulu II.

od vědeckého poznání. Croce si zachoval celou část Vicova systému, jež se vztahuje k poesii a kterou modernisoval: »Poesie se nezrodila z touhy, aby se líbila, ale z přirozené nutnosti. Poesie je tak málo zbytečná a vyloučitelná, že se bez ní myšlenka vůbec neprojeví: je prvním výkonem lidského ducha. Člověk tvoří dříve obrazy, než je s to dělat generalisace, záchvěvy a nárazy své sensibility pozoruje dříve, než užije svého ducha k čisté reflexi, zpívá dříve, než artikuluje, veršem se vyjadřuje dříve, než se vyjádří prozou.«¹

Právě tak kritická metoda, jakou užíval Francesco de Sanctis² ve svých stěžejních dílech, jako jsou *Dějiny italské literatury*, nebo *Kritické essaye*, rovná se té metodě, kterou Croce kodifikoval ve své *Estetice* a později užil ve své vlastní kritice s temperamentem, který se velmi liší od temperamentu de Sanctise.

V čem tedy záleží de Sanctisova kritická metoda? Prohlašuje, že nezáleží na obsahu, ale na formě, pojímaje slovo *forma* ve filosofickém smyslu: »Pojem (concept) neexistuje ani v umění, ani v přírodě, ani v historii. Básník pracuje neuvědoměle a nevidí koncept, ale formu, v níž je obklopen a ztracen.« Forma, to »není pojem, ale koncepcie, která je jakoby zárodkem básnické fantasie, semeno, které ve fantasii zúrodněno, zplodí básnické tvory . . .«

Úlohou kritika je, do plného uvědomění rekonstruovat neuvědomělý pochod, kterým prošel umělec samovolně, a vyhledat, když předběžně prostudoval dobu, prostředí a člověka, jak se tu prvky dané dobou a prostředím, zpracované v umělcově duši, organisují, jak tu přijímají tvar a život.

Tato estetika formy, to už je to, co nazval Croce estetikou intuice a tak to vymezil: »že obsah a forma mají sice v umění býti dohře rozlišovány, že však nemohou odloučeně býti kvalifikovány jako umělecké, právě proto, že uměleckým je toliko jejich vztah, to jest jejich jednota, chápaná ne jako jednota abstraktní a mrtvá, ale jako jednota konkrétní a živá, která je apriorní syntésou; a umění jest opravdovou estetickou apriorní syntésou citu a obrazu

¹ Croce. *Filosofie* J. B. Vica, francouzský překlad, str. 49 (nakl. Giard et Brière).

² FRANCESCO DE SANCTIS narodil se v Morra Irpina (Avellino) v roce 1817. Od roku 1837 do roku 1848 byl profesorem literatury ve vojenské koleji. Kompromitován v roce 1848, odchází do Cosenzy, kde je v roce 1850 zatčen. V neapolském vězení zůstane tři roky. Po propuštění odchází do Turina, pak do Curychu jako profesor italské literatury na polytechnice, v roce 1860 vrací se do Neapole; Garibaldi ho jmenuje ministrem veřejného vyučování. V roce 1861 je zvolen poslancem. Cavour svěří mu portefeuille ministra veřejného vyučování nového království. V roce 1865 rozchází se s pravici a připojí se k ústavní opozici. V roce 1872 je jmenován profesorem srovnávací literatury na universitě v Neapoli. Ještě dvakrát je ministrem veřejného vyučování, v roce 1878 a v roce 1881. Umírá v r. 1883. Hlavní díla: *Kritické essaye* (1866); *Kritické essaye o Petrarckovi* (1869); *Dějiny italské literatury* (1870—1872); *Nové kritické essaye* (1872); *Přednášky od roku 1871 do 1874* uveřejněné B. Crocem.

v intuici, o níž jest možno rovněž říci, že cit bez obrazu jest slepý, a obraz bez citu že jest prázdný.«¹

Croce definoval principy a metody své estetické kritiky na stránce skvělé jasnosti: »Metodu kritiky, která je užita v těchto studiích, lze jako v katechismu shrnout několika slovy. Je to kritika založená na myšlence umění chápaného jako čistá fantazie nebo jako čistý výraz a která tím nevyklučuje z oblasti umění obsah nebo stav duše, je-li jenom konkretisován v dokonalém výrazu. Mimo tyto myšlenky nezná kritika jiný teoretický apriorismus a jako libovolné odmítá t. zv. zákony druhů a každý jiný druh literárních a uměleckých pravidel. Při souzení umění nezná jiný postup, než ten, přímo se dotazovat uměleckého díla a vycítit v něm živý dojem; a proto — jenom proto — pokládá za přípustné a dokonce nevyhnutelné badání, jež se nazývá historickým, nebo filologickým, jež má hermeneutickou hodnotu a má nás přivést do stavu autorova ducha v okamžiku, kdy ztvárňoval svou uměleckou syntézu. Máme-li jednou tento živý dojem, to znamená, jakmile jsme jednou dosáhli spojení s umělcovým duchem, je další práci určit, co je v zkoumavém předmětu čistým produktem umění, a to, co není skutečně umělecké, jako na příklad násilí, které provedl autor na své visí pro nadřazené úmysly, nejasnosti a prázdnoty, které nechal trvat, nabubřelosti a příkrasy, které uvedl, aby udělal dojem, stopy předsudků školy, úhrnem celý soubor uměleckých vad a necností. Výsledkem této práce je výklad nebo kritický posudek, který prostě říká (a říká je to, už soudí), wie es eigentlich geschehen, »jak se skutečně věci staly«, podle definice, ve své jednoduchosti geniální, kterou dal Leopold Ranke historii. A to proto, že se kritika umění a historie umění, podle mého soudu, ztotožňuje: každý pokus kritiky umění je pokusem napsat stránku dějin umění . . . Kritika rozlišuje a charakterisuje formy, které přijímá umělecký duch v běhu skutečnosti, která je vývojem a dějinami.«²

Umění jako intuice, umění jako čilý lyrism, jak je Benedetto Croce chápal, vedlo jej v jeho kritice k rozlišování mezi uměním a neuměním, často výstřednímu. A v Božské komedii byl Croce dokonce svou teorií veden, aby za skutečně básnické uznal jen fragmenty a četné pasáže odhodil jako neumělecké. Tato estetika, která dávala v umění místo jenom intuici a čistému lyrismu a vypuzovala jako neumělecké všechno, co je intelektuální konstrukcí, podporovala a ospravedlňovala, jak uvidíme, rozkvět uměleckých forem (futurism, fragmentism, atd. . . .) v protikladu se skutečnou myšlenkou a skutečným vkusem Benedetta Croceho.

A proto lze na Croceho v oblasti estetiky vztáhnout Sainte Beuveova slova o Chateaubriandovi: »Otevřel dveře, kterými ve-

¹ B. Croce: Breviř estetiky, překlad J. Bartoše, str. 97 (nakl. Orbis). (pozn. překl.).

² B. Croce. La letteratura della Nuova Italia, díl IV., str. 197—198, (nakl. Laterza).

šly dobré »špatné sny«. *Dobré sny* jeho osobní činnosti a jeho příkladem, *špatné* různými výklady, jež byly odvozeny z jeho učení.

Croce učil vypuzovat z literární kritiky právě tak retoriku, jako historism; dal obzor myšlení a historii; ve své revui *la Critica*, kterou pořádal skoro zcela sám, rozmnožil příklady poctivé a svědomité práce; buduje plný systém, *Estetiku, Logiku jako nauku o čistém pojmu, Filosofii práce: Ekonomii a Etiku*; dováděje šťastně ke konci své studie o *Literatuře Nové Itálie* a četné práce z neapolských dějin, dával svým krajanům smysl pro díla velkých rozměrů. Založil a řídil u nakladatele Laterzy sbírku italských klasiků, v níž vydal řadu spisovatelů XVII. století, obětovaného a pohrdaného *Seicenta*, kterého rehabilitoval ve svých *Essayích o italské literatuře XVII. století*. Jemu zároveň vděčíme za studie o Shakespearovi, Corneilleovi a četných francouzských autorech XIX. století. Jeho činnost zasáhla do oněch oblastí kritiky, filosofie a historie. Všechna vážná práce, která se za čtvrt století uděla na těchto polích, více nebo méně tíhne ke Crocemu.

Jeho odpůrci vytýkali mu v přestřelkách diskusí jeho pedantství a jeho smysl pro systém. U něho je to ve skutečnosti potřeba přivést všechno k principům, která jej často zavádí k přílišnému systematisování, potřeba přesnosti a správnosti ve výrazu, která ho žene k zneužívání -ismů a filosofické terminologie. Toto však nesmí zastírat pravdu, je třeba vědět, že je Benedetto Croce po Manzoni největším prozatérem italské literatury. Jeho jasná, klidná a aristokratická próza je neustále (mimo jeho díla čistě filosofická) živena a osvěžována spodním proudem humoru, který chvílemi vybuchuje v anekdotách, v lidových příslovích, v úměrných vtipných nápadech vzácného stylu. V tomto oživujícím tvůrci je dobrý humor, životnost zdraví, klidné a jisté vědomí, že má pravdu a to zajišťuje, jeho kritickým a dějepisným dílům, i mimo jejich obsah, literární podání.

II.

Lze říci, že počínaje rokem 1905 Croceho neohegelismus a estetismus, i při útocích, které si jej nepřestaly vybírat za svůj terč, zvítězil nad pozitivismem a historismem, jež byly po čtvrt století tak nemocné. Všechna mládež je croceovská anebo, není-li, bojuje proti Crocemu v oblasti, kterou si sám vybral. Všichni uznávají croceovskou formulaci problémů, ne-li jejich rozřešení, které Croce nabízí.

Ortodoxní nauka Croceho, užitá většinou nových kritiků, dala vzniknout zajímavým derivacím. Musíme jmenovat především G. A. Borgeseho, prudkého a skvělého ducha, který napsal ve dvaceti letech *Dějiny romantické kritiky*, o málo později *D'Annunzia*, obě práce věrné croceovskému duchu, který však později v uměleckém tvoření vedle intuitivní syntesy vyhradil místo inte-

ligenci, architektuře, a Adriana Tilghera,¹ který se stal známým až po válce, ale úzce se přimyká k velkému hnutí croceovskému.

Adriano Tilgher je v estetice lovcem originality a, lze-li tak říci, »presentismu«. »Je-li umění«, píše Tilgher, »činností a tvořením, to jest výtvořem syntesy neexistující před aktem takového výtvořu, vyplývá z toho, že je v díle, jež se nazývá uměleckým, umění v takové míře, pokud je v něm originalita nebo novost. To co se v tomto díle nalézá jako nikoliv nové, neoriginální, staré, napodobené nebo inspirované, vědomě nebo nevědomě, jinými uměleckými díly, odpovídá momentům, jež jsou nikoliv tvořením, ale přejímáním, ne aktivitou, ale pasivitou a nejsou tudíž uměním.« Tilgher stanoví své modernistické »aktuální« pojetí tímto způsobem: »Experimentovat v sobě s tím, co nemá tvar, to lze umělci dělat jenom tehdy, zkouší-li v sobě život jako přítomný v činu, osamocenou přítomnost, podle definice, život v touze sama sebe tvořit, beztvárnost, která touží po tvaru: minulost je to, co je už ztvárněno, co nežije a už se nemění. Kategorický umělecký imperativ může se tedy vyjádřit tímto způsobem: Dej uměleckou formu životu své doby, své přítomnosti: zkoušej život jako přítomný, jako beztvárný, jako problém a hledej jeho vyřešení, žij a řeš problémy své doby. — *Originalita* rovná se tedy *současnosti a aktualitě*.«

Z toho plyne pro kritika nezbytnost nevyslovovat rázem nad uměleckým dílem estetický soud, vztahovat dílo k těm, která se objevila před ním. Jen po takovém srovnání je možno určit poměr novosti, původnosti, to jest umění, jež dílo obsahuje.

Takto chápaná kritika je v nebezpečí — a kritika Tilgherova tomu také neujde —, že zapomene na formu, protože uvažuje jenom o obsahu. Tilgher vyniká ve vybavení a vymezení »ústředního problému« díla nebo autora. Formální zásluhy mu nejčastěji unikají.

Takto se stává Adriano Tilgher protikladem Renata Serry.² Serra, padlý na Podgoře 20. července 1915, stal se známým různými studii, jež vyšly v revuích, o Carduccim, Pascolim, Panzinim a malou knížkou o situaci italské literatury v roce 1913. Serra, obdivovatel opravdovosti a nauky Benedetta Croceho, jako Croce, stoupenec estetické kritiky, neschvaluje ani jeho systém, ani ducha jeho systému. Po celou tu dobu byl představitelem kri-

¹ ADRIANO TILGHER, narodil se v Resině (Neapol) roku 1887, známým stal se po válce svými studii o helenismu, o antickém a moderním relativismu a posledních jevech současného umění v Itálii a Evropě. Knihovník, fašistickým režimem byl sesazen a přinucen přerušit svou spolupráci v četných italských časopisech, kam psal. Hlavní díla: *Umění, vědomí a skutečnost*; *Teorie transcendentálního pragmatismu*; *Antičtí filosofové*; *Hlas tohoto času*; *Současní relativisté*; *Současné divadlo*.

² Renato Serra narodil se v Ceseně roku 1884. Studoval v Bologni za Carducciho, potom ve Florencii. Profesor italštiny, pak bibliotékař malatestovské knihovny v Ceseně. Padl na Podgoře 20. července 1915. Díla: *Literatura* (1914); *Zkouška spisovatelova svědomí* (1916); *Kritické spisy* (1919—1925).

tiky vkusu. Renato Serra, důkladně živen ve škole Carducciho tradicí a klasickou kulturou, příkládá k moderním italským i cizím dílům tento zkušební kámen, zjemnělý ve styku s antikou. Pro něj má význam především forma, styl, chápaný jako výraz sensibility. Jeho kritika přes to není impresionistická v tom smyslu, jako kritika Julia Lemaître nebo France. Přiléhá úplně k svému předmětu. Je zeměpisná, historická, psychologická, filologická, aby lépe vystihla a stanovila umělecký výraz. Je to po mnoha stránkách kritika básníka, která drobnými, často tápajícími doteky skládá ideální portrét tvůrce a uvádí čtenáře do atmosféry, kde se zrodilo a rozvílo dílo.

Chybou této kritiky je, že je úzká. Serra nemluvil dobře a ostatně mluvil jen o tom, co měl rád, co se ho zvláště dotýkalo.

Odtud je v jeho knize *Literatura* řada všeobecných a nespravedlivých soudů a překvapujících nepochopení.

Giovanni Boine (1887—1917), tak vášnivý, jako je Serra klidný a odměřený, zasluhuje, aby byl jmenován mezi kritiky, kteří se Crocemu plně obdivovali, zůstali mimo jeho dosah a často s ním zápasili. Boine žádá na uměleckém díle vzrůst, rozšíření své osobnosti, nebo alespoň pocit tohoto vzrůstu, tohoto rozšíření. Jeho kniha *Potlesk a rány pěští*, sebraná po jeho smrti, tvoří sugestivní dokument o literárních bojích posledních předválečných let.

Vzpomeňme konečně Enrika Thoveza (1869—1926), který první zaútočil v *Pastýři, stáde a flétně* na triumfující školu Carducciho.

III.

Mohli bychom se ještě zmínit o mnoha jiných schopných kritikách, kteří byli více nebo méně věrni croceovské ortodoksii, ale nejdůležitějším hnutím, jež bylo vyvoláno příkladem Croceho, ač nezávisle na něm, je hnutí *Voce*. Revue *Voce*, jež dala tomuto hnutí své jméno, žila jen šest let, od roku 1909 do roku 1915, a ještě v posledních dvou letech svého trvání téměř úplně změnila orientaci a osoby. Mezi lety 1909 a 1913 přes nesnáze všeho druhu, *Voce*, podporovaná stejnojmenným nakladatelstvím, působila nesmazatelnou přitažlivostí a vlivem na výkvět generace, narozené mezi rokem 1880 a 1890. Období *Voce* předchází však vydávání revue: začíná s časopisy *Regno* a *Leonardo* (1903), kde se poprvé setkávají Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini, Giovanni Amendola a někteří jiní, a pokračuje v politické činnosti po celou dobu války.

Neexistuje literatura skupiny *Voce*, existuje duch skupiny *Voce*, který vypadá z dálky jako mytus, jako jednotný symbol. Ve skutečnosti časopisu *Voce* vždycky scházela jednota. Hluboké rozdíly hned od počátku dělily její hlavní spolupracovníky, jedni byli stoupenci, druzí nepřátelé Croceho. *Voce* žila jistým počtem společných nenávistí a také nedorozumění, ale představovala ob-

divuhodný proud kultury a *Kultur*: kulturu filosofickou a literární, kulturu politickou a sociální, kulturu národní a abychom přijali název původní voceovské sbírky: kulturu duše. Časopis *Voce* nepředkládal doktrín (a rozpadl se, když chtěl jednu z nich formulovat); uváděl do oběhu myšlenky, nejrůznější a nejprotilehlejší hlediska; naplňoval vášní debaty; ve všech oblastech vyvolával vření, neobvyklé kvašení. *Voce*, to byl opravdový italský *Sturm und Drang*, jehož náčrtem byla *Scapigliatura*.

Proti italskému pozitivismu postavil kvapně Papinim, Vailatim, Calderonim pragmatism Williama Jamese; Croceho neo-hegelianism Prezzolinim; budhismus a teosofii Amendolou a »zasvěcence« přednáškami *Filosofické knihovny* a nadto Novalisův mysticismus, ironii Jean-Paula a Ibsenův moralistní individualismus. Studii časopisu *Voce* vnikl do Itálie světový literární ruch: od Poea k Whitmanovi, od Hardyho ke Kiplingovi, od Tolstého k Dostojevskému, od Kleista k Hoffmannsthalovi, od Rimbauda a Claudela k Péguymu, Gidovi, Romainu Rolandovi. Skupina *Voce* vzdala čest Orianimu. Tato skupina poznala talent Carla Dossiho a Panziniho. Objevila a zavrhlá Sofficchio, Slatapera, Jahiera a Serru, z Papiniho a Prezzoliniho učinila správce svědomí nové generace. A současně se *Voce* oddala nemilosrdné revisi literárních hodnot své doby. Obdobně pracovala v oblasti výtvarného umění a hudby: uvedla ve známost francouzské impresionisty, od Maneta k Celníku Rousseauovi, právě tak jako první kubisty; seznámila Italy se jmény Debussyho a Ravela.

Voce se věnovala zároveň problémům kulturním, sociálním a politickým: jižní otázce, otázkám vyučování, terstské otázce, koloniální otázce, všeobecnému hlasovacímu právu, zápasila proti giolittismu za politickou mravnost atd. . . .

Na dně všeho tohoto encyklopedismu lze objevit poněkud naivní dobrou vůli; nenasytnou touhu po novotách za každou cenu, tendenci, která všechno schematisuje, hmotný a duchovní svět mění v problémy, z nichž každý obsahuje své rozluštění, často poněkud jednoduchý didaktism, ale skupinu *Voce* dobře pochopíme jen tehdy, uvidíme-li jasně, proti čemu působí a kam směřuje.

Voce povstala proti italské oblibě rétoriky, krásných frází a proti italskému provincialismu. Proti rétorice kladla podle Croceho konkrétní a vážné studium problémů. Proti knižní a zatuchlé vědě profesorů kladla svobodnou a živou zvidavost vášnivých samouků. Proti provincialismu postavila své evropanství často zbarvené snobismem a příliš zbavené kontroly, evropanství, které si však předsevzalo vybudovat moderní a zároveň národní kulturu. Mýlili bychom se, kdybychom pokládali Vocisty za internacionální; naopak byli a vždycky se bez obalu prohlašovali za nacionalisty. Pro ně však nacionalismus neobsahoval ani slepé pohrdání cizinou, ale ani blažený obdiv všeho, co bylo národní. Chtěli Itálii vychovat, obohatit ji nejdrahocennějšími přínosy z ciziny, aby

mohla ve všech oblastech, ale především v oblasti kultury soupeřit s kteroukoliv zemí a všem vnútit svou moderní osobnost.

Tak vypadá hnutí časopisu *Voce*, pozorováno v celku a s výškly. Je v základě hnutím všeobecné kritiky, kritiky ještě spíše pozitivní než negativní, jež směřovala k obnovení národního ducha strávením a předstížením nejlepších cizích vzorů, přímým a konkrétním studiem současných problémů. V tomto kritickém hnutí nestála nikdy literatura v prvé řadě. Skupina *Voce* — ne-li všichni její členové — považovala až do roku 1913 literaturu za činnost ne druhořadou, ale podřízenou, dávající výraz morálnímu a sociálnímu životu. Stoupenci umělecké autonomie, Sofficij a pak i Papini, pravda, skončili tím, že se vysmívali futuristické literární skupině a sama revue *Voce* byla stržena tímto novým proudem, změnila formát, redaktora (Prezzolini postupuje své místo jednomu z »mladých«, De Robertisovi) a přetvořila se v literární revue. Ale tato *Voce*, která se stala literární, působila na literaturu mnohem méně, než *Voce* ve své původní formě. Duch hnutí *Voce* byl už předstížen.

Přímý nebo nepřímý přínos hnutí *Voce* do italské literatury byl dosti složitý a dokonce plný rozporů. S jedné strany chápala *Voce* literární tvorbu jako činnost, jež má čtenáři přinést duševní obohacení, nové a zvláště hrdinské vidění života. Scipio Slataper prohlašoval: »Naše literatura a naše umění vůbec je příliš chudé na díla, jež zbavena absolutní estetické hodnoty, by vynikala aspoň historickou hodnotou prvního řádu: na díla osvobozující, která by provětrala duše plesnivé a zčervivělé.« Odtud vychází zprvu pohrdání příliš ulízanou a příliš zdvořilou formou. Už v *Leonardu* uveřejnil Papini článek o nutnosti špatně psát. Tato nenávisť ke stylu mísí se ostatně s nenávisť k tlachání a rétorice.

Ale čím budou tato »osvobozující díla«, o nichž vocisté sní? Především díly, kde se umělec vyjadřuje přímo, silně, bez okolků a strojenosti. Prvním ideálním vzorem, který si Vocisté předsevzali, bylo transponování jejich vlastních kritických stránek, plných nezralosti, nájezdů, hrubosti, do řádu tvorby ve vlastním slova smyslu. Odtud to pravidlo, společné všem dílům Vocistů jinak tak různorodých: hledání upřímnosti a vyloučení všeho studu a vší zdrženlivosti z výrazu oné upřímnosti.

Nevědomky ztrácejí se pojednou Vocisté v moralistním a foggazzarovském proudu (»větrat duše«) a v d'annunziovském proudu upřímnosti a individualismu bez rétoriky, ale zakládají v nich lyrism a moralism a to už je původnost.

A zde je druhé: touha Vocistů po upřímnosti bez rétoriky přivedla je k literatuře čistě autobiografické, k literatuře přímé zpovědi bez transposice a umělého zbarvení. V tom je nejdůležitější přínos hnutí *Voce* do italské literatury. Shrnuje se v serii svědectví, vyjadřujících osobní utrpení, které se domnívá být utrpením jedné třídy, celé jedné kategorie, ne-li všech Itálií.

Je zajímavé pozorovat, jak se ve *Voce*, která jim může věnovat jen málo místa na svých čtyřech, šesti nebo osmi týdenních stranách novinového formátu, objevují první z těchto konfesí. Jsou to úryvky, jež zabírají sloupec, půl sloupce, opravdových »zlomků« života, odkud je vypuzena rozředitelnost. Croceovská estetika ovlivňuje tyto krátké, intuitivní syntézy, ovlivňuje je snad také příklad krátkých, rodinných básní Pascolioho. Hmotný nedostatek místa, nenávisť k rétorice, croceovská estetika, pascoliovská teorie »básníka dítěte«, to všechno se počítá, aby se zrodil fragmentismus, který se po roce 1910 stává nejvýznačnějším rysem italské literární tvorby.

Tyto krátké úryvky musily si naprosto nutně ukládat nějakou tcnost formy. A shledalo se, že téměř všichni Vocisté, ačkoliv teoreticky pohrdali stylem, byli stylisté: jedni jako Soffici a Papini přijali a obohatili tradice toskánského stylu; Slataper z Terstu snažil se nalézt styl tak sukovitý, jako byla sukovitá jeho myšlenka, Jahier, ovlivněný veršem Claudelovým a nářečím venkovů z údolí Aosty, vytvořil si hutný zemanský styl, který ve francouzštině poněkud upomíná na styl Ramuze z vaudského kantonu. Ale ať je různost těchto stylů jakákoliv, všechny jsou při nejmenším stejně protiklasické a moderní.

IV.

V obsahu *Voce* nalézáme nejružnější jména od Mussoliniho k Amendolovi a Salveminimu, od Renata Serry k Emiliu Cecchi-ovi, ale pěti nejtypičtějším představitelům jsou Giuseppe Prezzolini, Giovanni Papini, Ardengo Soffici, Scipio Slataper a Piero Jahier.

Giuseppe Prezzolini,¹ zprvu jediný redaktor, potom spolu-redaktor s Papinim, pak opět samostatný redaktor revue a nakladatelství až do r. 1913, ze všech Vocistů jediný nejpřesněji se přizpůsobil původnímu ideálu hnutí. Nikdy neobětoval čisté literatuře. Všechna jeho díla snaží se jenom sloužit, jenom luštit problémy nebo osvětlit nesnadné případy. Proto postupně studoval modernism (*Le catholicisme rouge*), Francii a Francouze před válkou, pak fenomén Caporetta, případ Papiniho a konečně italskou poválečnou kulturu. Prezzolini sám sebe nazval »impresariem kultury«. Má vskutku všechny dary poctivého popularisátora a dobrého novináře: umění osvětlit nejspletitější otázku, vyložit ji s nejpřitažlivější živostí. Kromě toho má však psychologickou a kritickou pronikavost: jeho essay o Papinim, řada portrétů s názvem *Přátelé a hlavně Život Machiaveliho* podávají pozoruhodné doklady. Tím, že se Prezzolini rozptyloval na mnoho předmětů (ale zabývat se *de omni re scibili*, to bylo zákonem skupiny *Voce*), ztratila nepochybně Itálie velkého literárního kritika. Ale jeho mí-

¹ Narodil se v Peruzii roku 1880.

sto zůstane stejně zaznamenáno v dějinách italské kultury, jako místo skutečného podněcovatele *Voce*.

Scipio Slataper¹ je s Prezzolinim nejčistším představitelem voceovského ducha. Mimo lyrický román a autobiografickou zpo- věď *Můj bratr Carso*, napsal Slataper jen studie, směřující k praktickým účelům. Jeho velké dílo o Ibsenovi uveřejněné po jeho smrti studuje ibsenovské umění dramatické mnohem méně, než morální a sociální dosah jeho divadla. I kniha *Můj bratr Carso* chce především »sloužit«, ukázat utrpení Terstu, který je Itálii téměř právě tak cizí jako Rakousku; utrpení vlasteneckého, uvědomělého Itala, který trpí pokořením své země, ubohostí svých spoluobčanů, a konečně osobním utrpením, které jeden kritik nazval jeho »tragickým pocitem povinnosti«.

V krátkých kapitolách, v řadě trhaných úryvků, jakoby udýchaných, nakreslil Slataper život dítěte drobné terstské buržoazie, život celé rodiny tohoto dítěte, otce, matku, strýce, bratrance, i život v Terstu, irredentismus s jeho směšnostmi a také s jeho ušlechtilostí, vztahy mezi Italy, Němci a Slovany, vyvolal skalnatý Kras, kde fouká *bora*, odkud je vidět na Adriatické moře, snivé i činné jinošství malého italského studenta, předčasné zasnoubení, které však nepotrvá, konečně velká bolest, na niž se, jak si člověk myslí, ve dvaceti letech umírá, ale na kterou se nezemře, zde však je to bolest tragická, protože ji vyvolává sebevražda milované ženy; ukázal konečně stálou protivu mezi prostředním a mělkým životem, který obklopuje hrdinu a mezi jeho potřebou velikosti, heroismu a čistoty.

Piero Jahier,² syn vaudského pastora, debutoval satirou na byrokracii a knihou vzpomínek z dětství, jejíž rozptýlené zlomky, dlouze pracované, objevily se nejprve ve *Voce* a jinde. Lyrická próza je tam vráskovitá, usouzená a plná horské chuti. Ale Jahierova potřeba apoštolátu došla uspokojení za války. Byl zakladatelem a redaktorem časopisu *Astico* v zákopech a po příměří snažil se jej udržet ve formě listu, určeného italskému venkovu: *Nový rolník*. Sebral zpěvy vojáků a uveřejnil vzpomínky z války s názvem *Se mnou a s Alpiny*.

Soffici začal a utvrdil se ve *Voce*, ale jeho nejpůvodnější činnost je pozdější, datuje se od literárního rozkolu *Voce* v roce 1913 a od založení *Lacerby*.

Papini³ jako Soffici opustil *Voce* v roce 1913, aby spolupra-

¹ Scipio Slataper narodil se v Terstu 14. července 1888, byl zabit na Podgoře 3. prosince 1915. Doktor filosofie, lektor italštiny v Koloniálním ústavě v Hamburku. Díla: *Můj bratr Carso* (1912, francouzský překlad v nakl. Riedera); *Ibsen* (1917). Posmrtná sbírka *Spisů literárních a Spisů politických*.

² Piero Jahier se narodil v Janově v roce 1884.

³ Giovanni Papini narodil se ve Florencii 9. ledna 1881. Samouk. Zakládá a rediguje *Leonarda* (1903 až 1907); je redaktorem a nějaký čas ředitelem *Voce* (1912); S Amendolou redaktorem *Animy* (1911), se Sofficim zakládá *Lacerbu* (1913 až 1915). Od své svatby (1907) dělí svůj čas mezi Florencii a Bulciano v horním údolí Tibery. Obrátil se ke katolicismu

coval v Lacerbě a vysmál se futurismu. Ale přes své postupné proměny a dokonce přes svou konversi ke katolicismu zůstává Papini v dějinách italské literatury nejlepším, nejvýznamnějším spisovatelem období *Voce*.

Papini, který byl postupně pragmatistou, na půl budhistou, futuristou, protikatolíkem, katolíkem, zůstal ve všech svých přeměnách tak upřímným, tak celým samoukem, který si přináší do svého hledání a do svých objevů zápal neofyty, zuřivou touhu po originalitě a paradoxu, bezuzdnou brutalitu v popírání a v útoku. Mezi lety 1910 a 1920 představoval Papini v Itálii »knížete mládeže«. Tato mládež milovala v něm spíše než pravdy, které jí postupně podával, jeho muka, jeho nenasytost, jeho neustálou touhu po absolutnu a dokonce jeho proměny, známky jeho neklidu, jeho ustavičného neuspokojení; a nadto ještě obdivovala jeho způsob, jakým vrhal klatbu na každého, kdo žil v ustálenosti, uspokojení a bezprostřednosti — na měšťáky, politiky, profesory, »zásobovatele« žurnalismu nebo umění —, úhrnem obdivovala jeho ideál čistoty.

Po prvé se v Itálii vydával člověk docela živý na pospas a na podiv svým současníkům, vystavoval se veřejně se svými morálními, metafysickými a sociálními pochybami, se svými nenávisťmi a se svými láskami, spojoval svůj život a svou literaturu. Jeden z Papiniho kritiků oslavoval v něm právem »člověka, kterým cele zůstal jako spisovatel, spisovatele, který si uchová všechno své lidství a který prožil svůj život v nějakých dvaceti svazcích, které obsahují všechno, co nejvýznačnějšího lze nalézt k pochopení nikoliv jednoho člověka, ale období, nikoliv jednoho ducha, ale generace«.

Papini vskutku podivuhodně vycítil a vyjádřil (a to je nejživější a bezpochyby i nejtrvalejší část jeho díla) drama své doby a své generace. Doby a kritické generace, jež bez milosti smetla všechny nečistoty a malichernosti dřívějšího období, která podnikla útok na Itálii Lombrosa a Giolittiho, která se však nadarmo snažila budovat a uskutečňovat. Nikdo s větší silou nepřispěl k této revisi promlčených hodnot. Toskánská a drsná verva vytváří z Papiniho pamfletáře prvního řádu, směr z Bloy, Mirbeaua a Leona Daudeta, ale s chmurně radostným žářem, s poetickým zabarvením, které mu jsou vlastní. *Soumrak filosofů*, 24 *mozků*, *Stroncature* dosvědčují nejlépe jeho mistrovství v bořivé kritice.

Hlavním dílem Papiniho je však *Hotový člověk*, intelektuální

v roce 1919. Díla: *Všední tragika* (1906); *Soumrak filosofů* (1907); *Slepý lodivod* (1907); *Paměti Boha* (1911); *Vita di nessuno* (1912); *Slova a krev* (1912); *24 mozků* (1912); *Hotový člověk* (1912); *Pragmatismus* (1913); *Žertý* (1914); *Mužství* (1915); *Sto stránek poesie* (1915); *Sobotní výplata* (1915); *Stroncature* (1916); *První díla* (1917); *Člověk Carducci* (1918); *Svědectví* (1918); *Náboženství polemiky* (1918); *Dny sváteční* (1921); *Futuristická zkušenost* (1919); *Život Kristův* (1918); *Chléb a víno* (1926); Ve spolupráci s Domenicem Giuliottim *Slovník divokého člověka* (1923).

autobiografie, v níž evokuje své marné stihání absolutna, řadu nadějí a zklamání, jež vyrušovaly a zachmuřovaly jeho mládí, svou nemohoucnost dojít jistoty a nalézt v ní klid. Praktické a konkrétní uskutečnění, jež mohlo uspokojit některé jeho druhy z *Voce*, nestačovaly této žíznivé a znepokojené duši. A jen aby unikl příliš prostřední skutečnosti, dal se Papini v roce 1913 stříhnout futurismem, jako nejlyričtější a zároveň nejbojovnější formou života, která se mu nabízela.

V tomto oddání čistému lyrismu ukázala se Papiniho ohnivá, hluboká a poeticky realistická povaha. Té chutné toskánské řeči, které s láskou užíval k zakalení a přibroušení svého nájezdu, začal užívat pro potěšení. Za metafysikem zklamaným pozemským životem skrýval se stylist, který si popustil uzdu ve *Stu stránkách poesie*, v *Prvním díle* a v *Dnech svátečních*, v úryvcích veršů a básní v próze na útku vzpomínek z dětství, snů, pozorování bytostí a skromných věcí — ropuchy, jabloně, rolníka, dítěte — a také prostých a důvěrných meditací. Usouzený filosof nalézá duševní klid v přijímání prostého života a v chápání poesie ukryté v nefalšované skutečnosti.

Papini nikdy neodhalil tajemství své konverze ke katolicismu z konce války. Omezil se na to, že dal v *Životě Kristově* své stylistické schopnosti do služeb své víry. Jako kejklř z Notre-Dame zasvětil všechno své umění oslavě svého Boha. *Život Kristův*, který dosáhl světového úspěchu, je řadou úryvků, obrazů a iluminací psaných na okraj evangelií, líčení shodných s nejorthodoksnějšími tradicemi a psaných v nejorthodoksnějším duchu, přerušovaných historickými, morálními a náboženskými úvahami, které mají často ráz osobních meditací. Ale přes flaubertovskou velkolepost formy, hlavní zajímavost díla záleží beze vsí pochyby v přímo revolučním a protiměšťáckém pojetí, které si Papini (a zde nalézáme Papiniho pamfletáře) tvoří o úkolu křesťanství. Kristus je v jeho očích největším revolucionářem, nejodvážnějším přehodnotitelem hierarchie hodnot, jaký se kdy zemi objevil. Jsa »svrchovaným paradoxistou« kázal lidem, aby »změnili duši«, aby šli proti přírodním zákonům, přijímali zlo a odmítali peníze. Papini až do krajnosti rozvíjí aforismy evangelia: peníze jsou v jeho očích »ďáblými výkaly« a jako Tolstoj káže neodpírati zlu. Odsouzení peněz vyhraňuje se v odsouzení kapitalismu. Odsouzení násilí rozšiřuje se až v pacifismus a odsouzení všeho nacionalismu.

Ale Papini po konverzi zůstal polemickým, prudkým Papinim z dob *Voce*. Nezměnil se. Jeho křesťanství je zřejmě středověké, inkvisitorské. Jeho víra je vyzbrojena tak jako kdysi jeho protikatolictví a bičování je jeho normálním gestem. Ve *Slovníku divokého člověka* projevil až k paroxysmu — příliš často až k dětinskosti — svou nenávisť ke všemu »modernímu«. Je to jedno z méně dobrých děl Papiniho jako všechna ta, kde jeho plebejská verva neskrývá úplně prvotní stránky jeho kultury (jak tomu je

také v některých symbolických povídkách *Slepého lodivoda a Všední tragiky*).

Chtěli v něm vidět epigona D'Annunziova egotismu a také napodobitele Croceho, kterého vždycky nenáviděl a jehož disciplína, vážnost, jasnost, děsí jeho prudkou, anarchistickou povahu. Ve skutečnosti je Papini pokračovatelem Carducciho (o němž se mu však v roce 1918 podařilo podat výklad jen částečný a příliš osobní).

Udržuje tu plebejskou, klasickou, toskánskou, vášnivou a protisentimentální tradici, tu touhu po větší spravedlnosti, vznešenosti a čistotě, lyrismus v podstatě realistický, robustní a zdravý verbalismus až k nevrnému, osobitému a »bručivému« přízvuku, jež vytvořily slávu Carducciho. Ale nesmí se v tomto srovnání zacházet příliš daleko. V Papinim je méně krve a více žluči, míň síly a víc hloubky. Nestačí mu docela pozemská filosofie Carducciho. A proti Carducciho optimismu staví Papini svůj bytostný pesimismus a jakýsi druh *taedium vitae*. Jistě je v Papinim cosi méně zdravého než v básníku *Hymny k satanovi*. Působilo na Papiniho tak silně, jak tvrdí někteří kritikové, smutné dětství, samotářské jinošství bytosti bez tělesného původu, nepochopené jeho okolím? Jisto je, že se mu život a svět nejčastěji zjevuje v apokalyptickém světle a že se jeho toskánský naturismus objevuje v jeho díle jen v záblescích.

Díváme-li se na jeho dílo v celku, spíše než úhrnem myšlenek, zdá se být velikou básnickou zповědí bez velkých rozletů, ale plnou rozmanitosti a nejbohatší mízy, napsanou toskanisující itaštinou velkého původu.

KAPITOLA VII.

CREPUSCOLÁROVÉ, FUTURISTÉ A FRAGMENTISTÉ.

I.

Bylo by nespravedlivé přejít naprostým mlčením jistý počet »pocivých literárních dělníků«, kteří nemají hlubokou původnost, ale jisté schopnosti a kteří podle svého temperamentu kanalisovali velké básnické proudy italské a evropské. V básnictví Carducciho a D'Annunziově jsou dva nejsilnější vlivy, jež působily; Pascoli přichází až daleko pozadu, ale stejně citelný byl vliv francouzského Parnassu, vliv Anglie, zvláště Shelleyho, vliv Heina a o něco později vliv Walta Whitmana. Mnozí z těch básníků třetího nebo čtvrtého řádu věnovali se mezi lety 1890 a 1910 poesii sociální nebo filosofické.

Je třeba uvést Adolfa de Bosise,¹ básníka diletanta, obdivovatele a překladatele Shelleyho a Whitmana, který se obrátil sám k sobě a napsal melodické a nostalgické básně (*Amori ac silentio sacrum*), když byl dříve opěvoval stroj; Giovanniho Cenu, básníka znělek *Matka, Homo*, který ve svých rozbrázděných a nemotorných verších vyjádřil svůj bolestný soucit s bytostmi, jež strádají a trpí, zpíval o bídě a naději chudých; Francesca Pastonchiho, který nejprve ve svých prvních verších (*Turnaj lásky*) napodobil D'Annunzia, potom Pascoliho (*Belfonte, K hranicím stínů*), ve svých básních *Italiche* oslavoval kolektivní city nové Itálie, její průmysl, zemědělství, stroje a dělníky, vědu a práci; Francesca Chiesu, mystickou a kontemplativní duši, která má eleganci, dar popisu a jistý slovní lyrismus (*Katedrála, Král podzim*); Luigi Sicilianiho, dobrého překladatele řeckých a anglických básníků, který vyjádřil své hořkosti, svou nechuť k lidem a k životu, nikoliv bez značné dávky rétoriky, ve svých *Básních k smíchu* (*Kurtisáně, Zárodku, Utopené*) a který stavěl proti tomuto světu bez ideálu své pohanské sny a pyšnou a smutnou ctnost své rodné Ka-

¹ A. de Bosis, narodil se v Anconě roku 1863, zemřel v roce 1923. Je zakladatelem revue *Convitto*. Díla: *Liriche* (1900, nové vydání v roce 1914).

labrie (*Arida nutrix*); Angela Silvia Novara, básníka životní sladkosti v bolesti radostně přijímané; Romualda Pantiniho (*Zpěvy života*), který s nadšením slaví »italského vynálezce« Marco-niho; knížete Abruz po jeho vystoupení na Ruvenzori, Carducciho; Apulejce Roccatagliarda-Ceccardiho, který je rozvláčný, ale plný mízy; Giovanni Bertacchiho; Giuseppa Lippariniho, autora *Zpěvu z Melitty*; Angiola Orvieta a ještě několik žen-básníků, na příklad Vittorii Aganor-Pompilj; Anni Vivanti, kterou uvedl Carducci; Amelii Guglielminetti, jež debutovala bakchantskými verši a byla kdysi srovnávána s komtesou de Noailles; a především Adu Negri.

Ada Negri¹ je jedinou básnicí ženou, jež došla v Itálii úspěchu. Její první verše, v nichž autentická dcera z lidu zpívala o revoltě a současně o mládí, svědčily o spontánnosti, o nadšení šťastně podchyceném tím, co bylo nazváno její »cikánskou melodii«, útočila tu přímo na srdce, které hned získala a dojala. Později se tato romantická prudkost zpomalila; i rytmus se stává klasičtějším a Ada Negri tvoří humanitní a feministickou poesii mnohem menší zajímavosti. Ale válečný otřes dal jí druhé mládí; v básních prózou v *Knize Mary* opěvovala s odvahou velmi ženskou smrt mladého milence, potom v knize *Stella Matutina* evokovala lyricky své dětství a ukázala jedinečnou schopnost v zachycení pohledu na přírodu a na bytosti přírodě nejbližší, jež upomíná na Colettovou.²

Ale od roku 1905 do roku 1914 všechn skutečný zájem, všechna životnost italské literatury soustřeďuje se v úsilí po obnově, prováděné crepuscolary, futuristy a fragmentisty, více nebo méně úzce spojené s hnutím Voce a více nebo méně vědomě odvozené z Croceho.

II.

Nelze vlastně v Itálii mluvit o škole nebo skupině *crepuscolárů*. Mezi lety 1905 a 1914, aniž bylo raženo jediné heslo, aniž byl kdy vydán nějaký společný manifest, byl tu jistý počet mladých básníků, roztroušených po celé ploše poloostrova, kteří uveřejnili

¹ Ada Negri, narodila se v Lodi 3. února 1870, z dělnické rodiny. Byla nejprve učitelkou v lombardské vesnici, potom v Miláně. V sedmnácti letech vydává své první verše. Úspěch je rychlý. Vdává se za bohatého průmyslníka, s kterým se brzy rozchází. Po válce ožívá a vydává knihy lyrické prózy (vzpomínky na dětství a na lásky). Díla: *Osud* (1892); *Bouře* (1894); *Mateřství* (1906); *Z hloubky* (1910); *Vyhnanství* (1914); *Opuštění* (1917); *Modlitby* (1918); *Knihy Mary* (1919); *Stella Matutina* (1923) (toto je přeloženo do francouzštiny, nakl. Stock).

² Bylo by nespravedlivé neuvést alespoň jména romanopisců a vyprávěčů, jakými jsou Luciano Zuccoli, Ugo Ojetti, Ugo Fleres, Yolanda, Teresa, Carola Properi, Palmieri, J. M. Palmasini, Lucio d'Ambra, nezaznamenat činnost florentského literárního časopisu *Marzocco*, nepřipomenout dva autory »pro děti«, Collodiho a Emilia Salgariho, první — autor *Pinocchia* — je plný nervy a fantasie, druhý se podobá italskému Juliu Verneovi.

intimní, elegické, provincialisující verše, pokud možno zbavené rétoriky a často prozaické, a těmto veršům dala kritika na konec, nikoliv bez ironie, jméno poesie krepuskolární (soumračné).¹

Tato poesie úmyslně prostá, protiklasická, protichůdná všem velkým literárním tradicím italským, musí být pokládána za jediné původní hnutí básnické, jež po roce 1905 přitahuje a okouzluje střední vrstvy obecnstva. Futurism vskutku vypadal v Itálii vždycky jako mystifikace a mimo jistá umělecká a literární prostředí nikdy se nebral vážně. Co se týká fragmentismu, až do války nepřekročil meze literárních kroužků.

Ještě v roce 1927, když velké nakladatelství vypsaló soutěž na báseň, shledáváme, že většina zaslaných básní vychází z básníků crepuscolárních. Ani jediná není futuristická.²

Veliká přednost crepuscolárů záleží v tom, že vydávali díla a nezdřžovali se vymezováním své estetiky, nesnažili se »stron-care«, t. j. zničit své předchůdce nebo své současníky, přívržence jiné estetiky.

A tak bývá etiketa crepuscolára aplikována na dílo a básníky bez jakékoliv souvislosti, mimo jistou sentimentální a elegickou plynulost, mimo jistou melodii, která je vždycky snadná, i když byla dlouho hledána. Úspěchu dosáhli crepuscolarové především proto, že uvedli do literatury základní sentimentalitu italské duše, až dosud umístěnou v dialektické poesii a především v neapolských písních, zušlechtující je moderním neklidem a rovněž pohnout symbolismu a estetismu. Do jisté míry zjev crepuscolární poesie odpovídá ve Francii zjevu verlainovské poesie na konci Parnassu, zjevu jammesovské poesie na konci symbolismu.

Crepuscolární poesie nemá méně z četných předchůdců: může se jednak spojovat s hnutím milánské *Scapigliatury* a ještě více s poesii Lorenza Stecchettiho, s druhé strany s malými rodinnými a venkovskými básněmi Pascoliho. Rovněž tu nechybí vliv Julesa Laforgua, Francise Jammesa a Henryho Bataille, kteří působili na některé, ne-li na všechny crepuscolary. Konečně se crepuscolarové účastní obecného proticarducciovského, protirétorického a protitradičního hnutí, jež přišlo po smrti Carducciho. Je v nich vůle modernismu, který se sklání nad každodenní a provinciální skutečností, kterou pokládá za poslední útočiště duše a poesie, místo, aby šel hledat témata mimo Itálii nebo prováděl modloslužebné zbožňování stroje, rychlosti a elektřiny. Tito modernisté příkrývají tak tradiční obsah protitradiční formou. Jejich poesie je v podstatě autobiografická a tím se blíží zpovědím morálního nebo filosofického řádu spisovatelů kruhu Voce. Je to romantický individualism, který se tu objevuje znovu s crepuscolary, ale zbavený parády, velkých výkřiků, chvastounství, vyjádřený v molové tónině s dusítkem. A konečně působil na ně vliv

¹ Crepuscolo — soumrak, pozn. překl.

² Lepší z těchto zaslaných básní jsou sebrány v knize *Poeti del Novecento*, nakl. Mondadori 1927.

Croceho citelným, třeba nepřírodným způsobem; Crocem vyvolaný a vybraný boj proti čistě dekorativním strojenostem prospěl crepuscolárům, kteří si vykládali po svém croceovskou myšlenku, že je poesie všude, kde ji básník dovede vybavit ze své krve a v sobě ji objevit, podává je její výraz.

Časově prvním je z crepuscolárů bezpochyby Sergio Carazzini, který zemřel ve dvaceti letech na souchotiny.¹ Beze vši pochyby byl ze všech nejvíc ovlivněn Francií, především Laforguem. Jeho jméno je mezi prvními předplatiteli revue Paula Forta *Vers et Prose*. Brzy zpívá o své nemoci, o své blízké smrti: »*Já jsem ztracen, ať je tomu tak*«. Brzy píše verše pro »*kolovrátek*«:

*Ritornely chudé,
které jdou a přejdou
jako ti ptáci
po zničeném nebi.
Popěvky ze špitálu
jakoby žádaly
ozvěnu almužnou!*

Nebo ještě:

*Hled, nikdo neslyší,
zbav listí svůj smutek
jednotvárný
před malým domkem,
který usnul v provincii.*

Po Laforguovi vyjadřuje úzkost a žalozpěv nedělních večerů »*hodina, kdy kolovrátky — za večera vzlykají — poslední písně a poslední tance, — . . . hodina, kdy se v klášterech a kolejších — nad staženými lampami — utírají slzy*«. Odmítá literaturu:

*Proč mi stále říkáš básníku?
Já nejsem básníkem.
Isem jenom malé dítě, které pláče
smutek můj je ubohý, malý všední smutek.
Isem smutné dítě, které chce jen zemřít.*

Nic nečeká od lásky (*Rozhovor loutek*):

*— Malá královno, rozpustte
své dlouhé copy ze zlata!
— Básníku, vy nevidíte
že jsou mé vlasy z koudelce?
. . . — Vy už tedy nezapomínáte,
na poslední z našich schůzek
v háji z papíru?
— Zapomněla jsem, má
sladká lásko . . . Vy odcházíte?
Na vždy? Ach, jak bych
chtěla plakat! Ale jak plakat,
je-li mé malé srdce ze dřeva.*

¹ Sergio Corazzini, narodil se v Římě roku 1887, zemřel v tomtéž městě v roce 1907. Jeho sbírky veršů: *Zbytečná knížka* (1903), *Elegie* (1906); *Knihy pro nedělní večer* (1906), byly sebrány do svazku *Lyriska Ricciardi* (nakl. 1914).

Tón je laforguovský, ale není v něm, jak je vidět, nic z Laforguovy metafyzické ironie. Nářek zoufalého a odevzdaného jinocha. Čas od času hrůzná fantazie s náboženským pozadím: kostelník, který se zblázní a věší se v kapli, před »*z povědnicemi — se zelenými záclonami trochu otřelými — a jejich malé, žluté mříže — ve stínu jsou jako ze zlata*«.

Přes neobratnost rytmu, chudobu stylu, dětinství zastaralého romantismu, hlas Corazziniho, trochu ztracený v chovu evropských laforguovců, dosahuje vši své hodnoty tím, že v Itálii první zvukem zastřeným slzami moduloval poesii zoufalou z všednosti a prostřednosti.

Guido Gozzano,¹ zemřelý ve třiatřiceti letech souchotinami jako Corazzini, je nejvýznamnějším, nejpůvodnějším z crepuscolárních básníků, básníkem, jehož vliv působil a působí s největší intenzitou. Zprvu upomíná na nějakého piemontského Francise Jammese. Ale Gozzano vždycky tvrdil, že vůbec neznal Jammese, když psal své *Rozmluvy*, a vskutku, díváme-li se líc, postihneme mezi verši Jammesovými a verši Gozzanovými spíše vnější shodu než hluboké podobnosti.

Témata jsou často obdobná, ale zatím co Jammes přechází od pohnutí k humoru, Gozzano jde opačnou cestou, vychází od humoru, aby dostihl emoci. Zatím co je Jammes skutečným člověkem provincie, skutečným venkovánem, Gozzano je čistým měšťákem, který si hraje na venkovana. Nebo přesněji, který se zamíloval do provincie a venkova pro rimboudovskou »*alchymii slova*«. Cituje se vždycky slavný Rimbaudův odstavec: »*Měl jsem rád hloupé malby, na dveřích atd. . . .*«; konec hodí se přesně na Gozzana. »*Měl jsem rád . . . literaturu vyšlou z módy . . . , romány našich babiček, povídky o vílách, knížky z dětství, staré opery, pošetilé refrény, dětinské rytmy*«. Kulhavé kadence, prozaické rýmy, jakých užívá Gozzano, odpovídají rovněž té »*rozkošné falešné schválnosti*« vychvalované Verlainem.

Fotografie mladého děvčete s datem 28. června 1850 a s tímto věnováním: »*své přítelkyni Esperanci její přítelkyně Charlotta*«, básníkovi stačí k napsání jeho stěžejního díla: *přítelkyně babičky Espérance*.

*Vycpaný papoušek; busta Alfieriho a Napoleona;
květiny v rámu (dobré věci tak špatného vkusu);
krb trochu tmavý, prázdné krabice po cukroví,
ovoce z mramoru chráněné pod zvony ze skla,
. . . A miniatury, dagerotypie;
. . . Kukačka v hodinách zpívá, křesla rudým damaškem
poitažená . . . Rodím se znovu, rodím se, rodím se v roce tisíc osm set padesát.*

¹ Guido Gozzano, narodil se v Turíně roku 1883. Špatné zdraví bránilo mu pokračovat v právnických studiích. Zemřel 1916. Za svého života uveřejnil jenom dvě sbírky veršů: *Cesta útočiště* (1906) a *Rozmluvy* (1911), jež obsahují podstatné z jeho básnického díla. Jeho přátelé uveřejnili po jeho smrti: *Ke kolébce světa* (1917), líčení jeho cesty do Indie, *Oltář minulosti* (1918); *Poslední stopa* (1919).

... Babička v sedmnácti letech, Charlotta skoro téhož stáří,
mají sál vyšitý pomeranči, květy, ptáky a věnci,
jejich vlasy dělí se na dva proudy, které spadají k tvářím.

Přišel starý, »vysoce vážený« strýc, kterému představují slečnu Charlottu Capennovu:

»Capenna? Znal jsem Artura Capennu... Capennu... Capennu...
jistě! Na dvoře ve Vidni! Ale ovšem, jistě, jistě.
V dubnu uslyšíme — řekli mi ve Fenixu novou operu
novou operu Rigoletto. Říká se, že to je dílo.

Obě mladé dívky jdou snít do zahrady, když svítí měsíc:

Přítelkyně má babičky, kde pak jsi.
Snad tebe jedinou mohl bych milovat, milovat z lásky.

Jinde evokuje: »Některé salóny — velmi hloupé, klepavé a bigotní — jako za časů dobrého krále Karla-Alberta« nebo »odloučení dávných časů, když — milenky v hladkých stuhách a krinolině — hlasitě vzdychaly a mávaly — za dostavníky, jež odjížděly k hranicím. — A já, já byl člověkem zašlých časů — hodný mladý muž, romantický a sentimentální, — kterým se stavím být a kterým nejsem.«

Gozzanovo doznání a také tajemství jeho poesie je cele obsaženo v tomto posledním verši »kterým se stavím být a kterým nejsem«. Hraje si s »těmi dobrými věcmi tak špatného vkusu« jako s bibeloty z dob Ludvíka-Filipa nebo Druhého císařství. Silou umění a duchaplnosti destiluje poesii z jejích ošklivostí nebo jejích vulgárnosti. Tento pochod obdivuhodně vymezil kritik Renato Serra: »Jako se malíři podaří dosáhnout bohatého koloritu jednoduše trochou hnědé a sieny, stejně se daří Gozzanovi vytvořit vulgárními slovy, chybnými a přibližnými rýmy nový a chutný verš. Koketuje s akordy, jež se zdají být falešné, odvážnostmi, které vypadají jako začátečnické nemotornosti; rád si hraje na Piemontana, na malého advokáta z provincie. Ve skutečnosti je to umělec, člověk, pro něhož především existují slova. Vychutnává rozkoš osamoceního slova, ozvěnu vlastního jména jako Flaubertův žák («Capenna, Capenna, Capenna») . . . Baví se rýmováním slov Nietzsche a camicie (košile). A když jeho ošklivý turinský verš uniká humoru, vzdává se instinktivně čistě slovnímu a meto-
dickému, parnaskému půvabu.«

Nelze to říci líp. A k opěvování venkovské kuchyně a ubohé venkovské bytosti, šeredné staré panny Felicity, nachází tak šťastná slova a rytmy, jako když evokuje věk krinolin. A právě tyto a ještě některé jiné básně dávají nám právo vidět v něm nejšťastnějšího realistu a v jistém smyslu i klasika crepuscolárů.

A přece je v Gozzanovi romantická sentimentalita, která vybuchuje na příklad v básni Kokota, a touha »épater le bourgeois« (Rád mám lásku služek, atd. . .) a tyto básně mají hodnotu mnohem menší.

Nejsubtilnější kouzlo Gozzanovy poesie záleží bezpochyby v skoro proustovském kultu paměti a iluse.

Gozzano měl nesčetné napodobitele, ale ukázal rovněž dráhu talentovaným básníkům, kteří by bez něho byli kolísali v sebepoznání. Takový je případ Marina Morettiho¹ a Fausta Maria Martiniho, obou rozených crepuscolárů. Marino Moretti zdůrazňuje ve svých verších nejuvulgárnější nebo nejtrapnější stránky provinciálního a docela nízkého života; jeho básním chybí transfigurace a často jsou ploché (Prší. Je středa. Jsem v Ceseně — hostem své provdané sestry — po šesti, sotva sedmi měsících . . . — »Matka ti to už řekla bezpochyby . . . — Je to už ostatně vidět . . . Je to už vidět a jak! — Jsem těhotná, ano, ano . . . je to příliš brzy, nemyslíš?« — . . . A v loni byla jsi ještě dítě.) Ale tento prozaism, který se přimyká k nejnižším detailům, mizí v próze Marina Morettiho. Zajímavě překládá v idealisaci život romagnolského kouta, zdůrazňuje patriarchální a také mystickou stránku tohoto kraje jinak brutálního a násilného. Prostý a smutný obraz jeho matky prochází jeho knihami a Moretti kreslí především čisté duše životem rozbité, bázlivé a odstrčené bytosti, které se nedovedou přizpůsobit a jsou zasvěceny utrpení.

Fausto Maria Martini, který se narodil roku 1886, přinesl nejprve do poesie crepuscolární náboženskou, františkánskou notu (přeložil do italštiny *Bruges la Morte*), přenesl ji pak do divadla. Některé z jeho intimních her měly úspěch.

Je třeba ještě jmenovat Guelfa Civininiho, Diega Valeriho (věrného žáka a italského vykladače Francise Jammese).

III.

Jsmo dosti na rozpacích, přistupujeme-li k futurismu, abychom citovali typická díla. Futurism zůstává především serií manifestů a duchem, jehož vyzarování bylo nejenom italské, ale světové. Lze říci, trval-li futurismus v Itálii v čistém stavu, měl největší vliv právě mimo Itálii. F. T. Marinetti má do jisté míry právo prohlásit — jak to nedávno udělal —, že francouzský orfismus, kubismus, dadaismus, simultaneismus, kreationismus, nadrealismus, ruský rayonismus, anglický vorticismus, německý expresionismus, konstruktivismus, ultraismus španělský, jugoslávský zenitismus, anglosaský imaginismus, zkrátka všechny avantgardní školy v literární nebo výtvarné oblasti po roce 1909 vděčí za něco futurismu. Ale stejně dobře lze říci, že byl futurismus jednou z forem obecného hnutí, které se projevilo v jiných mementech a v jiných krajích kubismem, expresionismem, atd. atd. . .

¹ Marino Moretti, narodil se v Cesenaticu (Romagna) v roce 1885. Jeho souborné *Básně* byly vydány v roce 1919. Obsahují především *Básně psané tužkou* (1910), *Každodenní básně* (1911), jež mu získaly jméno. Po válce psal Moretti hlavně romány, z nichž některé dosáhly úspěchu, především *Ostrov lásky* (1920); *Boží klas* (1920); *Má matka* (1924); *Čistá srdce* (1925); Moretti tiskne pravidelně novely v *Corriere della Sera*.

V Itálii, kromě Marinettiho, nebylo jediného integrálního futuristického spisovatele. Literárně, jak lze říci, existoval v Itálii futurismus jenom od roku 1913 do roku 1915 za času *Lacerby*, jež byla orgánem Papiniho a Sofficiho. Ale marně bychom hledali v díle Papiniho (především ve *Stu stránkách poesie*), jež se datuje z období *Lacerby*, něco, co v čemkoli odpovídá manifestům Marinettiho. Soffici sám v knize Bifš7f+18, jež má podtitul: *Simultaneita, lyrické chemismy*, hodně obětoval modě osvobozených slov, ale jen v několika básních; *Harlekýn*, *Lodní deník*, které jsou z let 1914 a 15, nemají nic futuristického.

Pokud jde přímo o Marinettiho,¹ hlavní z jeho díla je psáno francouzsky. V italštině lze vůbec jako díla původní tvorby citovati jen osvobozená slova knihy *Zang-tumb-tumb* (z r. 1914, přes veliké krásy nečitelná) a *Pět duší v bombě* (1919). Jeho síla a jeho slovní duchaplnost je nepopíratelná.

Nutno se tedy spokojit s *Antologií futuristických básníků* vydanou v roce 1912 s krvavou obálkou, ale básníci, kteří zde jsou shromážděni, nejsou všichni ochotni poslouchat čistě futuristické předpisy.

Ale futurismus je víc než literární školou spíše dynamismem reagujícím proti italskému akademismu, tradici, archeologii, světlu lony a Dantovu kultu, a můžeme jeho zakladateli potvrdit všechny více nebo méně nové myšlenky, které uvedl do oběhu. F. T. Marinetti shrnul je nedávno tímto způsobem a jeho výpočet zasluhuje, aby byl reprodukován:

»*Explosivní umění život. Paroxystické italství. Proti museu. Proti kultuře. Proti akademii. Proti logice. Proti půvabnému. Proti sentimentálnímu. Proti mrtvým městům. Modernolatrie. Náboženství novosti, originality, rychlosti. Nerovnost. Tvůrčí intuice a nevědomí. Geometrická skvělost. Estetika stroje. Heroism a šaškovství v umění a v životě. Koncertní kavárny, fysikofolie a futuristické večírky. Destrukce syntaxe. Imaginace bez drátu. Geometrická a numerická sensibilita. Osvobozená lomozící slova. Obrazy osvobozená slova synoptická kolorovaná. Synoptická plynoucí deklamace. Solidifikace impresionismu. Syntesa tvaru-barvy. Divák uprostřed obrazu. Plastický dynamism. Stavby duše. Linie, síla. Fysický transcendentismus. Abstraktní malířství zvuků, hluků, vůní, vah a tajemných sil. Kompenetrace a simultaneita času, prostoru, dálky-blízkosti, vnějšku-vnitřku, života-snu. Čistá architektura (železobeton). Napodobení stroje. Dekorativní elektrické světlo. Divadelní syntesy překvapující bez techniky a bez psychologie. Scénické simultaneity veselosti-smutku, skutečnosti-snu. Drama věcí. Scénická dynamika. Tanec osvobozené slovo mechanika zmnoženého těla. Vzdušné tance a vzdušné divadlo. Umě-*

¹ Filippo Tommaso Marinetti, narodil se v Alexandrii v Egyptě r. 1878. Studoval v Paříži. V roce 1904 zakládá revue *Poesia*. V roce 1909 vydává první futuristické manifesty (první ve Figaru). Četné cesty. Za světové války byl důstojníkem útočného dělostřelectva (bombardieri).

ni hlomozů. Hřmotiče. Enharmonické oblouky. Váha míry cena genia tvůrce. Taktilism a taktilní desky. Hledání nových smyslů. Osvobozená slova a divadelní syntesy taktilní a olfaktivní. Umělá květena. Složená plastika motohřmotiče. Simultánní život. Ochrana strojů. Vícehlasné recitace.»

V tomto zvláštním programu je trochu všeho, hlavně technických novostí. Pozorujeme-li však program zblízka, objevíme především pokračování d'annunziovského imperialismu a paroxysmu: »Paroxystické italství«. Dnes Marinetti potlačil ve svém programu bellicism, vyzývání k válce, exaltaci kulometů a bajonetových útoků, které však v něm figurovaly v letech 1912 až 1918. Lze říci, že futurismus velkou měrou připravoval cestu státu fašistického ducha. V letech 1919 a 1920 byl futurismus vůbec oficiální literaturou revolucionářského a dynamického fašismu. Pak se zdálo, že nabývá vrchu tradicionalismus. Přece se kolem fašistického deníku *Impero* seskupilo několik zatvrzelých futuristů. V nedostatku velké literární hodnoty nelze popřít, že měl futurismus v Itálii skutečnou duchovní důležitost.

Dále objevíme ve futuristickém programu neobratné znetvoření estetiky Croceho. Osvobozená slova jsou jenom hledáním úplně čistého umění, z něhož by byl vyloučen všechn didaktism, které by postupovalo už jenom záblesky, intuitivní syntésou, jak to doporučoval Croce. Tento výklad intuicionismu, ať jakkoliv protichůdný skutečnému myšlení Croceho, má všechno zdání logiky, proto se dlouho kladlo za vinu neapolskému filosofu, že byl předchůdcem futurismu.

Vedle Marinettiho je třeba si zapamatovat čtyři jména z první *Futuristické Antologie*, Govoniho, Buzziho, Folgoreho a Palazzeschiho. Corrado Govoni (narozený v roce 1884) je po d'Annunziovi nejbohatší vynálezce krásných básnických obrazů, jakého kdy Itálie měla. Nechá se však bez kontroly unášet svou inspirací a odtud vzniká nadbytek, rozvláčnost, jež často unavují. Tento futurista je ostatně křehký a nechá se často vést ke »crepuscolárním« výlevům. Po roce 1918 napsal Govoni pololyrické romány, z nichž je nejlepší *I stín je ze slunce*, který popisuje překypující a radostnou smyslnost dítěte, přemáhanou smutkem prostředím, v němž žije a dramatem, které se rozvíjí mezi jeho rodiči.

Paolo Buzzi (narozený v roce 1874) projevil se jako zánícený stoupenec Marinettiho v *Aeroplánech* a ve *Volných verších*, ale jeho básnické dílo je široké a přesahuje futurism. S Marinettim je básníkem, který opěvoval stroje a rychlost s největším přesvědčením, ale nikoliv bez romantické rozvláčnosti.

Luciano Folgore (narozený v roce 1888) velebil přírodní síly, tajemství a paroxysm smyslovosti. Ustupuje často pokušení lyrického vypočítávání. Ale dovede »vytvořit atmosféru«. Po roce 1918 dosáhl Folgore velkého úspěchu vtipným a mnohdy hlubokým napodobením nejcharakterističtějších italských spisovatelů posledního půl století.

Pokud jde o Alda Palazzeschiho,¹ řadilo-li ho obyčejně přátelství, které jej dlouho poutalo k Marinettimu, mezi futuristy, mělo by mu být dáno místo spíše mezi crepuscoláry. Palazzeschi však vpravdě zasluhuje zvláštní místo. Palazzeschi je vskutku jediným skutečným básníkem fantasmie, kterého měla Itálie po r. 1870. Zprvu sám sebe šálil touto fantasií, která se však vždy dotýkala mystifikace, grotesky a jak říkají Italové »fumismu«. *Básnické umění* je v tomto oboru nejznámější: »Tri, tri, tri — Fru, fru, fru — *Básník se baví — bláznivě — bez míry. — Neříkejte mu drzosti, — chudáčkovi, — ty malé hlouposti — jsou jeho radostí.*« *Nemocná fontána* je právě tak charakteristická: »Klof, klof, klok — Klofftte — Klopptte — Klokttte — Kéléé... — *Je dole na — dvoře — ubohá — fontána — nemocná, — jaké utrpení, — slyšet, jak kašle! — Kašle, — kašle, — odmlčí se — trochu, a zas znova — kašle, atd. atd. ...*«

Žádné hledání citlivé pro rytmus, sotva čas od času nástin napodobivé harmonie, řazení prostých slov, zbavených vši literatury, takový je první vzhled Palazzeschiho. Zdá se, že chce kolem sebe vytvořit tabulam rasam. Pak přicházejí zadrhující, koktavé názvy: *Ara Mara Amara*, nebo *Oro Doro Odoro Dodoro*. Konečně se objeví nový básnický svět, ale kreslený s přesností japonského umělce: »*Tři malé domy — se střechami do špičky, — malá zelená louka — drobný potůček: Rio Bo, — cypřiš, který bdí, — drobnohledný kraj, pravda, — kraj jako nic, ale... nad ním je vždycky hvězda, atd. ...*« Nebo ještě: »*Dole pod svahem, — mezi vysokými cypřiši — malá louka. — Ve stínu jsou — tři stařeny, jež hrají v kostky.*« Bití hodin oživuje a burcuje kraj, bití hodin: »*Jen hodiny jako suchý chléb — pro dnešek a pro zítřek, — pro všechny dny — celého týdne.*« Která ze všech bude hodinou, kdy zemře básník; na to se ptá, až přichází do styku se sebevraždou.

Zde však je celý národ jeptišek a řeholnic, jež náhle vstupují do tohoto vesmíru: »*Sedm set tisíc řeholnic — řadou — všechny oblečeny, všechny zastřeny v černém — které chodí v kruhu po louce — celý rok — louka v tvaru pravouhelného trojúhelníka — cypřiš v každém úhlu. — Uprostřed rozloženy — rovněž v trojúhelníku tři stařeny — nehybně předou — bělostné konopí — každou hodinu mění úhel.*«

Tato nota zvláštností rozplývá se v druh mysticismu, náboženské touhy, která se objeví v evangelickém katolicismu románů naplněného hrůzou z války: *Dvě říše ... ztracené*.

Pod dobrovolnou suchostí a za Palazzeschiho humorem skrývá se citlivé žhavé a bojácné srdce, které skutečnost děsí nebo od-

¹ Aldo Palazzeschi narodil se ve Florencii v roce 1885. V roce 1909 přimkne se k futurismu, odpoutá se od něj v roce 1914. Spolupracuje v *Poesii*, ve *Voce*, v *Lacerbě*. Po válce prošel katolickou fází. Všechna jeho básnická díla jsou předválečného data: *Odlesky* (1907), *Básně* (1909), *Palič* (1910). Prózou vydal *Perelův zákoník* (1911), *Dvě říše ztracené* (1920), *Pyramidu* (1926).

puzuje. Je to druh satirické a hrozně zoufalé revue, kterou nám Palazzeschi předvádí ve své poslední knize: *Pyramida*.

Palazzeschi s menší autoritou a s mnohem nejasnějšími myšlenkami v oboru estetiky, zaujímá v Itálii místo analogické tomu, jež zaujímal ve Francii Guillaume Apollinaire.

IV.

Přístupný všem proudům své doby, bez hlubšího utrpení, připraven jít s entusiasmem za vším, co jej v okamžiku okouzilo, napadnout kohokoliv, kdo nemyslí jako on, připraven pálit to, co před rokem zbožňoval, zbožňovat to, co pálil, teoretik bez velké stálosti, ale umělec obdivuhodně nadaný, tak vypadá Ardengo Soffici,¹ obdivuhodný improvisátor, ba sám typ italského impresionisty a fragmentisty.

Soffici měl společně se svými kamarády ze zápasu ve *Voce* potřebu autobiografické upřímnosti a potřebu uměleckého a sociálního apoštolátu. Jeho neustálé proměny nevysvětlují se jako u Papiniho postupným zamítáním doktrin, ale změnami nálad a krajním prolínáním ovzduší. Celé Sofficiho dílo je věrnou ozvěnou jeho vzplanutí, jeho znechucení, jeho vášní žijícího člověka a žijícího především pro umění. Nejmenší dávka architektury není v jeho duši, ani v jeho dílech. Nic než dojmy. Svobodomyšlná bohéma, protivlastenecká a protiměšťácká z roku 1910 uprázdnila v Sofficim docela přirozeně místo fašistovi, vyznavači tradice, odpůrci romantismu a xenofobu z roku 1920 bez nejmenšího duchovního dramatu. Soffici je člověkem přítomnosti; jeho uměním je zachytit její odlesk, okusit z ní a smyslově vyjádřit jev. Nenechá-li se Soffici unést nějakým ideologickým »dadai-smem«, sám v sobě se nemýlí:

»*Zde je příroda, lidé, naše srdce, které bije. Několik znamének tužkou do zápisníku, at je to všechno napovězeno v žijící úplnosti... Knihy budoucnosti: sbírky čistých, lyrických, autobiografických, dopisových výlevů a svazky psychologických po-*

¹ Ardengo Soffici, narodil se v Rignanu nad Arnem v roce 1879. Věnuje se nejprve malířství. Od roku 1900 žije v Paříži a kreslí pro *l'Assiette au Beurre*, *la Plume*, *l'Europe Artiste*; spřátelil se s Gourmontem, Apollinaiem, avantgardními malíři. Po návratu do Florencie přidruží se ke skupině *Voce*; v literatuře začíná výtvarnou kritikou: velebí Cézannea. Celníka Rousseaua, Medarda Rossa. Organizuje v Itálii první výstavu francouzského impresionistického umění. Uveřejňuje knihu o Rimbaudovi. V roce 1913 přimyká se k futurismu; stává se redaktorem *Lacerby* (1913 až 1915). Účastní se války a je dvakrát raněn. Po roce 1918 zapře všechny své dřívější lásky, aby se připojil ke klasickému a národnímu umění. Usadí se v Poggio a Cajano, nedaleko Florencie. Prohlásí se za xenofoba a anti-modernistu; bojuje ve fašistické straně. Od roku 1925 spolupracuje pravidelně v *Selvaggiu*, literárním orgánu domácího fašismu. Díla: *Lemmonio Boreo* (1912), *Harlekýn* (1913), *Lodní denník* (1915), *Bifš7f+18* (1915), *Kobílek* (1918), *Zápas smyslů* (1919), *Ústup z Friulska* (1919), *Kritika: Případ Rossa a impresionismus* (1909), *Artur Rimbaud* (1911), *Kubismus a dále* (1913), *Objev a masakry* (1919), *Sochy a loutky* (1919). Od roku 1920 až 1921 vydával sám revui: *Sředozemní síť*.

zorování... Nazvete mne cynickým, necudným, pornografickým, nezabráníte mi prohledávat se vstěkem »nejnižší« stránky lidské bytosti, veřejně prát špinavé prádlo své duše... Takový člověk, jak já ho chápu, je celým člověkem... Ach! mítí styl, který by postihl svět očividný jako pomoranč, který před vás položím se vsí jeho vůní a jeho štavou, jež vytéká. Kdyby každé z mých slov bylo rodné a konkrétní stejně jako sama věc, kterou znamená a jež se hýbe v tkanivu věty jako molekuly těla v stálém životním pohlavním rozdráždění. Pak bych vám vydal ten celý vesmír, který se chvěje na dně mé bytosti a téměř mne rdouší... čirý a chvějící se jako krajina v oční panence«.

A to je ten pravý dar Sofficiho. Jeho umění je jedinečně důvěrné a kamarádské. Nežádejme na něm, aby svou látku transponoval, to nechce a ani nemůže. Snaží se přelit svůj vlastní život do duše svého čtenáře, uskutečnit jakési mysticko-literární přijímání. Proto se přimyká k předmětu a na krátký okamžik se s ním ztotožňuje. Absolutní impresionismus, který se snaží zmocnit zlomků skutečna. Forma, které dává Sofficci přednost, je intimní deník, čtyř-, pěti-, dvacetirádkové bezprostřední zaznamenání toho, co zakouší, oddělený fragment, který obsahuje vyznání a básně v proze. I když píše dlouhé líčení, jako v *Lemoniu Boreovi*, dělí je v řadu malých obrazů a stavů duše.

Jeho kritické dílo, jež ho zprvu postavilo na přední stráž a které je dílem ohnivého a nesmlouvavého propagátora všech uměleckých extremismů, velmi už zestárlo a Sofficci sám je zamítl. Jeho nynější teorie, ještě dogmatictější a systematictější, silně ovlivněné úvahami současné politiky a které příliš opovrhují fakty, bezpochyby už vůbec nevytrvají. Mezi období jeho revolucionářské propagandy (1909—1912) a období jeho konservativní propagandy (1919—1927) patří původní díla Sofficciho: *Lemonio Boreo*, šibalský román, jehož hrdina po dlouhých letech ztrávených v cizině za svého návratu shledává se zuřivostí žalostný stav věcí, jimiž trpí Itálie a nový Don Quichotte odchází za dobrodružstvím, aby napravil křivdy a bojoval s pokrytectvím a nespravedlností (Lemmonio neváhá se připojit k soudruhovi ozbrojenému klackem, v čemž byl nikoliv bez důvodu nalézán předobraz fašistického obušku); vypravování, obrazy, »úseky života« *Harlekýna a Zápasu smyslů*, kde se potkávají jeho nejlepší stránky; *Loďní deník*; válečný deník knih *Kobílek* a *Ústup z Friulska*; básně Bifš7f+18.

Sofficci, který se po období nadšení neváhal prohlásit za zatvrzelého nepřítele Croceho, je jedním ze spisovatelů, kteří jsou Croceho estetice velmi zavázáni. Jako z této estetiky čerpali futuristé své teorie osvobozených slov, Sofficci načerpal z ní svou teorii — a ještě více svou praxi — čistého umění, bezprostředního, impresionistického umění fragmentu. Sofficciho úspěch v této oblasti jako Papiniho úspěch druhého způsobu měl v Itálii rozhodný vliv na »mladou« literaturu. S jedné strany ukázal, že se může

poesie pohybovat jinde než ve verších; s druhé strany odvrátil nově přicházející od masivní stavby románů. Lze říci, že italská literatura od roku 1912 přes úsilí jednotlivců, často zajímavá, je a zůstává fragmentistickou.

Fragmentistou je malíř Ugo Bernasconi (1874), který se stal prozaikem *Lidi a jiných zvířat*; fragmentisty jsou Fernando Agnoletti (1875), Giovanni Boine (1887), Dino Campana (1889), Arturo Onofri (1885), Camillo Sbarbaro (1888), Enrico Pea (1881) a všichni příští členové skupiny Ronda. Fragmentistou je ještě Umberto Saba z Terstu (1883), jeden z mála, který píše veršem, ať popisuje přístavní kavárnu špatné pověsti, nebo ať poeticky přirovnává svou paní a své přátele ke zvířatům.

Fragmentistou je konečně Lombardčan Carlo Linati (1878), autor zajímavé knihy o zvířatech a popisů manzoniovských krajin, ačkoliv také přistoupil k románovému řádu.

Carlo Linati je dnes hlavně představitelem lombardské literární tradice pomanzoniovské, cele živené toskanismem, ale zachovávající odtržení, tón zvláštního amaterismu, ne bez trochy strojenosti.

Je však ještě lombardism jiný než lombardism Carla Linatiho, zasluhuje, aby se na něj upozornilo, ačkoliv nikdy nebyl populární: lombardism Carla Dossiho a jeho věrného žáka Gian-Pietra Luciniho. Carlo Dossi,¹ nar. v r. 1849, patří svým věkem a svým přátelstvím ke generaci Scapigliatů, ale je zneuznáván až do období *Voce*. Ačkoliv napsal dlouhé romány, je především předchůdcem fragmentismu svou oblibou krátkých úryvků, svým stálým úsilím vložit do psané věty nesubtilnější záchvěvy myšlení a citění a konečně svým hledáním stylu: jeho slovník je bohatý na malebné neologismy a dialektické výrazy, jeho skladba je odvažná a romantická.

Gian-Pietro Lucini (1867—1914), který na chvíli zabloudil k futurismu, zůstává především autorem knihy *Topická hodina Carla Dossiho*.

¹ Carlo Dossi (pravým jménem: Alberto Pisani Dossi), narodil se v Zenevredu (Pavie) v roce 1849. Roku 1871 nastupuje diplomatickou dráhu. Je šéfem Crispiho kabinetu. Italským ministrem v Kolombii (1891), v Recku (1894). Je dán do pense v roce 1901. Umírá v r. 1910 ve své vile v Dossu nad Comským jezerem. Jeho díla tvoří vzpomínky z dětství a *Život Alberta Pisaniho*, sociální romány budoucnosti: *Království nebes*, *Šťastná kolonie* a satirická díla: *Portréty skoro lidské*, *Koncovka A* (1878—1884), *Podle lékařova kalamáře* (1872—1883).

KAPITOLA IX. VÁLKA A LITERATURA.

Žádná italská válečná kniha nezískala si světovou pověst, ba ani upřímný úspěch v Itálii. Ale válka měla hluboký vliv na velkou řadu spisovatelů. Jejím nejjistějším účinkem bylo, že rychle přerušila trvání avantgardní literatury a vrátila úctu tradicionalismu. Itálie je bezpochyby jedinou zemí, kde válečný zmatek končil tímto výsledkem.

Pochopíme to jen tehdy, vzpomeneme-li na zcela zvláštní okolnosti italské války (*nostra guerra*, naší války, jak to hlásaly noviny poloostrova v záhlaví úřední zprávy podepsané Cadornou) a na duševní stav italských bojovníků. Italské knihy opravdu významné nepodobají se knihám žádné jiné země, v literární produkci tohoto posledního půlstoletí tvoří ostrůvek originality. Oznamují zároveň bolševisující zmatky z let 1919—1920 a fašistickou reakci.

Nalézáme málo dobrých válečných románů: jedním z těch, jež jsou pamětihodné, je román G. A. Borgeseho *Rubé*, vydaný v roce 1921. A to ještě je spíše než román o válce, psychologický román reprezentativního typu z doby války a z doby poválečné.¹ Nejsou to vůbec romány toho druhu jako *Feu* nebo *Croix de Bois*, novely toho druhu jako *Vie des Martyrs* nebo *Civilisation*. Za to náhradou velká řada cestovních zápisků, líčení bitvy v první osobě: Agnolettiho kniha: *Od Arna k Isonzu*, Maria Pucciniho *Od Krasu k Piavě*, především Ardenga Sofficchiho *Kobilek*, *Ústup z Friul-ska*, Artura Stanghelliniho *Úvod k obyčejnému životu*. Konečně dosti zvláštní typ prací, úvahy o válce: kritická meditace, jako je Renata Serry *Žkouška spisovatelova svědomí*, úvaha na půl pitoreskní a na půl morální, jako je kniha Piera Jahiera *Se mnou a s Alpiny*, lyrická úvaha přerušovaná bravurními úryvky, jako kniha Gabriela d'Annunzia *Nokturno*.²

K této válečné literatuře lze připojit několik knih z poválečné

¹ Je stejně, ale na jiném pokladě než *Verginità* Fausta Maria Martiniho, historii návratu válkou těžce raněného člověka do života.

² Mohly by se ještě citovat válečné básně Giuseppa Ungarettiho, zde však byla válka jen příležitostí k vyjádření osobního a kosmického utrpení.

doby a z období fašismu, kde se překládá do humoristické formy nesmírné rozčarování Itálie po vítězství: Maria Pucciniho *Ať žije anarchie*, Uga Ojettiho *Můj syn železničář*, Alfréda Panziniho *Já jsem pán*, Massima Bontempelliho *Činný život*.

I.

Prvním původním rysem této válečné produkce je to, že nepovažuje válku za nezbytnost, které se bylo nemožno vyhnout. Zrcadlí spor interventistů a neutralistů. Když už byla válka vyhlášena, nebyli neutralisté horšími vojáky: Stenghellini, jehož *Úvod k obyčejnému životu* je snad nejpohnutlivější knihou ze všech, jež budou jmenovány, ani na okamžik nezakrývá, že byl neutralista a který pokládá válku za právě tak zbytečnou jako strašnou.¹

Dokonce také interventisté pokládají válku za věc přijatelnou, vytouženou, kterou chtějí z národnostních a morálních důvodů všeho druhu, ale nikoliv za nevyhnutelnou. Itálie mohla zůstat stranou konfliktu. Její úkol nebyl jí brutálně vnucen.

Italské válečné knihy každou chvíli oslavují resignaci vojáků, kteří se obdivuhodně bijí z věrnosti a ze zvyku dobře dělané práce, kteří však nikterak necítí nutnost války a nemají na Rakušany zlost ani nenávist. A často se také vrací jako leitmotiv otázka: »proč válčíme?«

Sám námět »*Zkoušky spisovatelova svědomí*«, jež byla napsána v měsících italské neutrality, je námětem o užitečnosti války. Renato Serra, stoupenec intervence na straně Dohody, nemohl se ubránit a musil se povznést nad nejtísnivější nahodilosti, aby si položil problém dobrodiní války. Může válka na tomto světě něco změnit, ať je to cokoliv? V lepší nebo prostě v jinou věc? Serra tomu nevěří: »Válka je fakt jako tolik jiných věcí na tomto světě; je nesmírná, ale to je všechno... Nezmění na světě nic, absolutně nic — ani literaturu.«

Když však přišel k mezníku své zkoušky svědomí, přece se cítil být volným a svobodným. Toužil se rozplynout uprostřed svých lidských bratří, spolupracovat s nimi na velkém slepém tlaku k něčemu, co je snad pokrokem a žádá si někdy lidských obětí:

»*Jít společně. Jeden za druhým po horských cestách, vonících kručinkou a mátou; defilujeme jako mravenci na zdi a na konci skláníme hlavy pod břemenem, cudně, v ranním tichu... Jít a zastavit se, odpočinout si a vstát, unavit se a mlčet, všichni společně; řady a řady lidí, kteří sledují stejnou stopu; šlapou po těžké zemi, drahé, tvrdé, pevné, pevné zemi: pevné pod našima nohama, dobré pro naše natažená těla.*«

A když přišel nadporučík Serra na frontu 6. července 1915, byl 20. zabit, když s nevázanou, trochu diletantskou smělostí,

¹ Romanopisec Virgilio Brocchi zakusil za války tvrdost justice, protože uvedl v románě na scénu »člověka, který je proti válce ve jménu svého svědomí.«

kteřou svědkové jeho smrti zdůraznili, podněcoval svůj oddíl k útoku na zákop v Podgoře. Srovnáváme-li tuto hrdinskou smrt bez vášně s dobrovolným mučednictvím Charlese Péguyho, nalézáme mezi nimi celou propast, která dělí skepsi od víry.

Tato skepse pochybující o užitečnosti, nutnosti a výsledcích války — sdílená nebo vybojovaná — tvoří osnovu všech cestovních zápisků z let 1915 a 1917. Koncem roku 1917, přesně dnem 24. říjmem 1917 všechno se mění. 24. říjen 1917, to je Caporetto, ústup z Friulska, ústup sto kilometrů, přepadená Itálie, ohrožená zničením. Tím okamžikem mizí diletantism a ustupuje vášnivě lásce k utiskované rodné zemi. Až do té doby bojovala italská armáda na rakouské půdě nebo na pustých, vylidněných vrcholcích Alp. Náhle byly v nebezpečí Benátky a byl v nebezpečí Milán, »morálně hlavní město«. Obrat byl okamžitý. Vynalézavý Soffici, který od počátku měřil dosah války pro Itálii a bojoval se stejně veselým nadšením jako jeho přítel Apollinaire, sám znamená tuto ránu ve svém *Ústupu z Friulska*. Válka, které se účastnil jako nacionalistický intelektuál, stává se mu zápasem syna, který brání matku. Caporetto je ve všech italských líčeních války neočekávaným obratem, který mění tvářnost dramatu a dává mu vyrůst. Velmi pěkně to ukázal Giuseppe Prezzolini: Caporetto založilo v Itálii svatou jednotu, umožnilo útok na Piavě a rozmach z roku 1918, jež dosáhly Vittoria Veneta. Ale obrat projevil se s největší prudkostí především u Stanghelliniho:

»Po Caporetto mi vešla do srdce vlast a zamiloval jsem si ji. Snad jsem ji do té chvíle nikdy nemiloval. Proč to nepřiznat? Před těmi granátovíky v »dolině« na úpatí Velikého, které hnily v srpnovém slunci, žluté a zčervivělé... divoký démon s chechtotem prozpěvoval mi do uší: »Allons, enfants de la patrie — Le jour de gloire est arrivé« a v Padově za své první dovolené rouhal jsem se před svým bratrem vlasti, která chce vyrůst, vrhající na jatky své nejlepší děti.

Často jsem se vzrušil, jako toho jara roku 1917, zakrváceným lidstvím. Zemdlené pohnutí toho jarního večera ve dnech vyklížení Benátska působilo mi ostrou, přímou, krutou bolest, jako rána zasazená bílou ocelí do živého masa.«

II.

Druhou charakteristikou italských válečných knih je ochotné vykládání nesouvislosti bojů, nemožnost kdekoliv v nich sledovat nejmenší logickou činnost, cokoliv z nich pochopit. Italové dokazují zde upřímnost a skromnost, která se často stává chybou válečných zápisníků. Nikdy se nepokusí rekonstruovat bitvu po útoku; vypravují všichni jednomyslně, co z ní viděli a toho je obyčejně skoro tolik, kolik viděl z bitvy u Waterloo Stendhalův Fabrizio.

Soffici, Stanghellini, Jahier, všichni ostatní jsou »odvedení«. Intelektuálů, kteří před válkou v Itálii konali vojenskou službu,

je velmi málo. Italská armáda měla v míru dosti slabý početný stav a různé kombinace snadno dávaly možnost uniknout kasárnám. Jsou to tedy civilové, kteří bez jakéhokoliv zvyku na vojenský život podávají své dojmy z válčení bez obavy, že bude přibita jejich nezkušenost a jejich neznalost. Všichni odešli na frontu po výcviku několika měsíců nebo několika týdnů v důstojnické škole a byli obklopeni až k hodnosti velitele praporu úhrnem jenom civilisty, kteří se jako oni stali vojáky. Je třeba slyšet, jak Stanghellini se svou jemnou toskánskou ironií líčí svůj první útok: »V jedenáct hodin deset minut odevzdal mi voják spojovací služby téměř nečitelný lístek, kde bylo řečeno, že v jednu hodinu musím obsadit nějaké místo, které nemohu rozluštit. Předám lístek četaři Castellimu, který z něj vyrozumí stejně tolik co já.« Nejzajímavější je, že Stanghellini nakonec obsadí místo označené v udaných podmínkách.

Ale s největší pravdivostí byla nakreslena nesouvislost boje pěchoty Sofficim v líčení dobytí hory Kobilek. Posledních sto stránek knihy Kobilek s knihou Emila Clermonta *Passage de l'Aisne* jsou nejlepšími příklady líčení bojů pěchoty s hlediska prostého vojáka; ale tam, kde Clermont příliš schematisuje, dodatečně vkládá ostře pořádek a jasnost, Soffici nechává nejasnost, zmatek bitvy. A právě v okamžiku, kdy se mu zdá, že je italský útok zaražený, rakouský útok hrozivě blízký, je ve skutečnosti hora Kobilek dobytá, bitva vyhrána. Výbuch granátu, který Sofficiho poranil, odloučil ho sotva na pět minut a po pěti minutách voják spojovací služby, který jde mimo, oznamuje mu úspěch. Celý prapor je na Kobilku: »Má rota také? — Ano, pane nadporučíku... Zůstal jsem bez sebe. Pak ale bylo falešně všechno to, co jsem viděl! Místo boje na ústupu moji vojáci a vojáci mých kamarádů postoupili. Neprátele v sousedním zákopu byli četařovou halucinací. Bitva už byla vyhrána!«

* * *

Třetí charakteristikou těch válečných vypravování je objevení italského lidu intelektuály. Ve Francii byl už styk navázán v kasárnách. Ale jak uvidíme, nikdo, nebo skoro nikdo z italských spisovatelů neprošel vojenskou službou.

»Tato válka,« píše Soffici v knize Kobilek, »naučila mnohé z nás, stoupence stran, členy sporné elity, humanitě, kráse, spontánnosti... jež se setkávají v tom davu, který je téměř celým lidstvím, a který jsme hromadně a s opovržením pokřtili jménem buržoasie.«

V Jahierově knize *Se mnou a s Alpiny* má tento portrét italského lidu největší relief. Kniha *Se mnou a s Alpiny* je psána toutéž drsnou básnickou prózou jako *Dítě*, Jahierovo mistrovské dílo. Do této prózy se neustále mísí věty alpských nářečí, což jí někdy dodává příchuti, ale často ji činí strojenou. Tato kniha je jen první částí díla, které má mít několik svazků. Začíná s četou

»čerstvých« horalů ve chvíli, kdy jsou odvedeni a popisuje jejich výcvik za frontou až do dne, kdy jdou do ohně. Pro Jahiera je to příležitostí, aby nakreslil figury nejtypičtějších horalů a studoval jejich hromadnou psychologii.

Ty lidi charakterisuje to, že znají své nepřátele. Velká část z nich stěhuje se na šest měsíců v roce do Rakouska a na hory se vrací na dobrou sezonu. Nemají »Němce« v nenávisti, ale soudí ho:

»Dobře znají německé věci; jsem mezi nimi jediný, kdo nemluví německy. Když se jich ptám, někteří mi ze zvyku odpovídají: ja, ja. Jejich zkušenost s Německem je úhrnem taková: obdivují, jak Němec organizuje a oceňuje práci. Měli v Německu dobré postavení: dílovedoucí, dozorcí, políři; chválí Německo, které je ocenilo, ze sebelásky. Ale německou pýchu nemohou snést... Všichni znali Rakousko a znali Ceca Bepa (Františka Josefa), který na slavnostním zasvěcení železnice, který na jedné vojenské parádě... Ale to je vzpomínka z otroctví a pohrdání, kterou si přinesli z Rakouska... Každou zimu se všichni vrací. Všichni si vzali ženy z rodného kraje, všichni si vystavěli hnízda v rodném kraji. Tam ty země, to jsou země, aby se do nich jezdilo, tato země je země, kde se zůstává. A kam se vrací, třebaš jen zemřít. A tak zpívají:

Ó, Tyroláku, pošli mne z práce domů,
už jsem tu kampaň skončil
tři měsíce tomu, tři měsíce tomu.
V tom kraji mne nikdo nepotká
a když se náhodou vrátím,
potká mne jako vojáka.«

Jahier rád zaznamenává pochodové písně alpských vojáků. Sloučil je ve sbírku, která se stala na poloostrově proslulou. V Jahierově knize je celá Itálie chudého a pracovitého lidu.

D'Annunziovo *Nokturno* je vzdáno vši starosti o realismus. Do díla vkládá vzrušení básníka vojáka, svou touhu po slávě a obětování, svůj nacionalismus. Tím *Nokturno* nezastupuje méně italskou duši. Právě proto, že masy lidu nechtěly válku, protože byl v Itálii neutralismus a defétismus příliš silný, pokusil se jistý počet Italů a vyjádřil jako d'Annunzio mystickou vášeň války až k paroxysmu a snil, že se osvobodí obětí, aby zajistil budoucnost největší Itálie. V žádné jiné knize neprojevila se zřetelněji ideologie a sensibilita, jež byly přípravou k fašistickému imperialismu.

III.

Veliký zájem o román A.-G. Borgese *Rubé*,¹ tkví právě v souboji mezi tímto válečným idealismem a povahou Italů, v základě po-

¹ G-A Borgese se narodil v Polizzi Generose (Palermo) v roce 1880. Je profesorem literatury na universitě v Miláně. Kritik, žurnalista, básník, romanopisec, dramatický spisovatel. Díla: *Dějiny romantické kritiky v Itálii*, *Gabriele d'Annunzio, Život a kniha* (3 sv.), *Čas stavby, Básně, Rubé, Živí a mrtví*, romány. — Divadlo: *Lazar, Arcivévoda*.

kojnou. Lze říci, že intimní drama advokáta Rubého bylo dramatem většiny Italů v letech 1914 až 1918.

Román G.-A. Borgese začíná 31. červencem 1914 a končí rokem 1920. Advokát Filippo Rubé, ctižádostivý a současně bez vůle, velmi inteligentní, neschopný rozhodnutí, bez silného morálního života, stal se v srpnu 1914 interventistou z potřeby činnosti a jistoty. Už před zahájením nepřátelství vstupuje na vojnu, vrhá se do války jako do obrozující koupele, ale od prvního dne bombardování je sklíčen strachem. Jeho vyrovnání strachu odvahou je jednou z nejzajímavějších částí knihy. Ovládne tedy svůj strach a když se náhle stane čistě mužským bojovníkem, vnutí svou vůli mladé dívce, jež mu neodolá a stává se jeho první kořistí a jeho ženou. Jeho druhou obětí stane se mladá Francouzka, kterou vyrve její rodinné, patriotické, morální jistotě, aby ji zavlék do nejstrašnější tragédie.

Vítězství a mír v něm jen zhorší nerovnováhu, způsobenou válkou a Rubé je nakonec zabit útokem jízdy za bolševické bouře, do níž se náhodou připlétl.

Kresba poválečné Itálie, z které G.-A. Borgese vytvořil tragický obraz, k němuž můžeme připojit romány Virgilia Brocchiho a Salvatora Gotty, sváděla zvláště humoristy. Itálie oklamaná mírovou konferencí, soužená nejstrašnějšími hmotnými a vyživovacími nesnázemi, svedená bolševismem; sociální proměny; zbohatlíci a ochuzení, to jsou náměty nejčastěji zpracovávané.

Ugo Ojetti ukazuje nám ve své knize *Můj syn železničář*, syna dobrého venkovského lékaře, železničního úředníka, který se brzo stává hlavou krajského syndikátu železničářů, obdivuhodně využívá situaci, aby z ní vytěžil osobní výhody všeho druhu. Mario Puccini v knize *Ať žije anarchie!* provádí nás celou Itálií znepokojovanou komunisty bez cti a zákona. Italský komunismus neměl nikdy epickou a mystickou tvářnost ruského bolševismu: ve většině případů omezil se na udržování zápasů ve farních oblastech a podporování osobních ctižádostí. To vysvětluje malý odpor, s jakým se mohl postavit proti vznikajícímu fašismu.

Alfredo Panzini v románě *Já jsem pán* útočil na rolníky zbohatlé válkou a napsal ostrou a zžiravou satiru na drobného nájemce, který se stal nejen majitelem statku, ale i vily a všech polností pánů z roku 1914.

Konečně Massimo Bontempelli bavil se v knize *Činný život* tím, že se posmíval zbohatlíkům, uvolněným mravům po válce a psal komický román o počestném demobilisovaném vojáku, román o krisi činže a drahého života.

Taková jest asi bilance italské válečné literatury. Tato literatura odhaluje Itálii rozdílnou od té, kterou jsme dosud poznali v italských románech; poprvé přichází literatura do styku s lidem mimo provinciální prostředí a cítí Itálii jako opravdu stejnorodou skutečnost. Toto splnutí všech základních prvků v Itálii, které dosud žily odděleným životem, ten návrat k velkým základním

citům, k tradicím vyzkoušeným rasou, zmenšily na čas všechny cizí vlivy, které působily na italské umění, potřely vliv výjimečné literatury, dekadentismu a futurismu, moderní roku 1914, otevřely v jistém smyslu cestu k neoklasicismu, ale především, jak to vidíme, po deseti letech k literatuře *Strapaese*. Válka nepůsobila na italskou literaturu ve smyslu rozšíření, ve smyslu obnovy, ale naopak v tom smyslu, že se literatura stáhla sama do sebe a vrátila ke dvěma velkým vzorům XIX. stol.: Leopardimu a Manzoni-
nimu.

KAPITOLA X.

HUMORISM, LUIGI PIRANDELLO A DIVADELNÍ JARO.

M ěla-li ještě předválečná literatura crepuscolárů a fragmentistů. po mnoha stránkách podíl na veristické atmosféře, rázem se odtrhla od ní svým lyrismem a humorem. Dialektická literatura plně napájená verismem, stejně proto nespočívala na slabším humoristickém podkladě. Válka a poválečná doba, je to ostatně zjev společný všem dobám politických a sociálních převratů, podporovaly tuto humoristickou žílu.

Nic není snažšího, než představit v harmonickém perspektivním pohledu humoristy posledního literárního půl století od Fuciniho, Cantoniho a Panziniho až k Svevovi, Baldinimu, Verganimu a Campanilovi. Ale k tomu by bylo třeba smísit veselé humoristy s humoristy smutnými, pozorovatele a umělce tvořící imaginací, psychology a moralistní satiriky, spisovatele italské a dialektické a velmi zvláštní charakter, který vnikl humorismem do poválečné italské literatury, ztratil by tím na zřejmosti. Abychom řekli všechno jedním slovem, humorismus po padesátiletém vývoji strávil nakonec verismus a takto dal italské literatuře ve stylisaci skutečnosti nebo i v ovládnání neskutečna a čisté smyšlenky dávno ztracenou svobodu a vedl k divadelnímu obrození, jehož plný rozvoj ukázalo dílo Luigi Pirandella, který je vždycky humoristou.

I.

Zhruba a s nutnou výjimkou souboru dramatických děl Gabriela d'Annunzia, jež tvoří jednotu s jeho poesíí a nejlepších prací Giacosa, Pragy, Bracca, Sem Benelliho, můžeme říci, že od roku 1870 do roku 1914 italské divadlo zůstalo na okraji literatury a že jeho pomíjející plody nikdy nepřekročily dosti nízkou úroveň.

Napodobování francouzského divadla, později divadla ibsenovského a ruského, bylo nejčastěji otrocké. Z Paola Ferrariho

(1822—1889), žáka Dumasa syna a d'Augiera, zbývá jen jediné jméno a jediný goldoniovský kus (*Goldoni a jeho šestnáct nových komedií*, 1875), z Achila Torelliho (1844—1922) komedie *Manželé* (1867); z Pietra Cossy (1830—1881) nadpis tragédie *Néron* (1871). Francouzské naturalistické divadlo — divadlo Becqueovo, osvobozené divadlo — vyvolalo v Itálii reakci proti Augierovi a Dumasovi a vedlo nakonec k vytvoření divadla veristického.

Byla dvě veristická divadla: jedno selské, melodramatické, brutální, jehož nejtýpčtějsími díly jsou *Cavalleria Rusticana* (1884) a *Vlčice* Giovanniho Vergy, několik kusů Roberta Bracca: *Don Pietro Caruso*, *Jeden z počestných*, první a třetí jednání kusu *Ztraceni v temnotách* (1901) a dialektická dramata studovaná v kapitole V.; druhé měšťácké, skeptické a sarkastické, jehož produkci, hranou s největším úspěchem, byly hry *Smutné lásky* (1888), *Jako listy* (1900) Giuseppa Giacosa (1847—1906); *Ideální žena* (1890), *Zavřené dveře* Marca Pragy (1862); *Počestná žena*, *Škola manželova*, satiry aristokratického světa *Giannina Antona Traversiho* (1869); *Bouře* Sabatina Lopeze.

Skandinávský vliv působil na Roberta Bracca,¹ nevzal mu však hlubokou originalitu neapolského dramatika. Vynalézal situace silně kolorované a skoro melodramatické: konflikt mezi dvěma bratry — z nichž jeden je knězem — zamilovanými do téže ženy (*Malý světec*); žárlivce, který až do své smrti brání své ženě, aby byla šťastná (*Fantomy*). Její dvojí život je zotročováním ženy mužem a hledáním otcovství. Jeho dramata jsou ostře feministická a nepřátelská měšťácká a tradiční morálce. Jeho pesimismus hraničí s hlubokou dobrotou a lidskostí. Vyniká v kresbě bezuzdné smyslnosti a neapolské spodiny, ale především je psychologem, kterého vábí problémy mozkové, citové nebo morální kasuistiky a téměř chorobné stavy duše. Bracco, zajímavý, ne však prvořadý dramatik, neměl vůbec žáků a jeho divadlo bylo spíše závěrem než východiskem.

II.

Toto veristické a měšťácké divadlo, třebaž bylo rozmnoženo o ibsenovské problémy, vyvolalo v Itálii na konec opravdovou únavu jednotvárností situací a nedostatkem stylu. Jako ve Francii, jsme i zde svědky pokusů o básnické divadlo: před válkou byly nejšťastnější pokusy Sem Benelliho² *Brutova maska* (1908) a zvláště *La cena delle beffe* (1909) a ihned po sjednání míru pokusy Ercole Morselliho (1882—1921) *Glaucus* (1919) a *Orion*. Morselli odvá-

¹ Roberto Bracco se narodil v Neapoli v roce 1862. Nikdy neopustil své rodné město. V roce 1924 byl zvolen za poslance protifašistické menšiny. Vedle svých dramát napsal lehké komedie a také velikou spoustu novel *Veselé grimasy*, *Smutné grimasy*. Jeho největší dramata jsou: *Tragedie duše* (1899), *Ztraceni v temnotách* (1901), *Mateřství* (1903) a zvláště *Malý pramen* (1905) a *Malý světec* (1909).

² Sem Benelli narodil se v Pratu roku 1877. *La cena delle beffe* byla přeložena do francštiny Jeanem Richepinem s názvem *La Beffa*.

žil se přistoupit k velkým klasickým mytům, uvést na scénu polo-bohy, traktovat bez pathosu nejširší city v dialogu prostého přímého lyrismu. *Orion*¹ uvádí na scénu vítězného a všemohoucího muže, jehož dovede skolit kousnutí štíra. *Glaucus* ztrestání vítěze, který dával přednost moci a slávě před docela prostou láskou. Italští diváci poznali se v těchto hrdech zprvu chudých, kteří se povznesli na cimbuří svou vlastní zásluhou a když dosáhli vrcholu moci, směřují jenom k nejprostší lásce, jedinému dobru člověka, jako se francouzští diváci poznali zidealizováni v parádních tirádách *Cyrana*. To vysvětluje veliký úspěch Morselliho, jehož drama zdají se mít při četbě dosti plochý styl a chudou psychologii.² Je to však vlivem humorismu, že italské divadlo — a jak uvidíme, po něm část nejnovější literatury — se rozhodně vyhnulo verismu a měšťáckému dramatu. Autoři »grotesky« a Pirandellovo divadlo, různými prostředky a s citelnými nerovnostmi uměleckého provedení, uskutečnili ono zázračné přemístění dramatického zájmu, přizpůsobili mu rozsah, ne proto, aby potlačili drama a často melodrama, v mnoha případech je naopak zdůrazňují. Tito noví autoři úhrnem i nadále poslouchali svůj národní temperament, který si žádá silně zauzlených situací a zdůrazněné patetičnosti, ale objevili několik původních způsobů, jak drama ovládnout a neztratit se v něm. Jeden z nejinteligentnějších italských dramatických kritiků Silvio d'Amico pokřtil jménem »divadlo loutek« tyto hybridní plody tragédie a frašky, jež bývají nazývány »groteskní«. Opravdu, jedním z oblíbených prostředků užívaných novými dramatiky bylo vystupňování »automatické« stránky lidství. Jeden z nich, Rosso di San Secondo, nejčastěji se rozpakuje dát svým osobám jméno; spokojí se tím, že je označí jejich zaměstnáním nebo nějakou vnější podrobností (*Pán ve smutku*, *Dáma s modrou líškou*) a jeden svůj kus nazval: *O loutky, jaká vášeň*; Enrico Cavacchioli staví na jeviště Harlekýna, Pierota a duchy.

I když je nám úplně odkryt civilní stav osob, záleží hra »grotesky« v tom, že nám ukazuje antitesi nebo rozdíl mezi sociálními gesty, jež tyto osoby dělají, a mezi autentickými gesty, která by měly chuť dělat. Luigi Antonelliho *Člověk, který potkává sám sebe*, začínající svůj život dík vynálezu všemocného lékaře, opraví všechny hlouposti, nevyhne se ani jediné léčce své první existence. Hrdina hry Luigi Chiarelliho *Masky a tváře*, jemuž chybí odvaha, aby zabil svou provinilou ženu, jak byl předem prohlásil, že to udělá, žádá alespoň, aby jeho žena odjela do ciziny a sám se

¹ Orion je z roku 1910, byl však hrán teprve roku 1919.

² Můžeme také jmenovat hru Nina Berriniho *Beffardo* (Uštěpačný), *Obuvníka z Messiny* A. de Stefaniho a historická nebo mythologická dramata F. V. Rattiho *Dlážděná brázda*, která uvádí na scénu založení Říma a staví protiklad usedlého zemědělce Romula a pastýře snílka Rema a hlavně *Jidáše*, který podává velmi osobní výklad této postavy. Jidáš je intelektuál, který od Ježíše očekává pravdu a zradí ho, aby Ježíš tuto pravdu před soudci odhalil, rozřešil lidskou hádanku, jako Ježíš řešil poznání v lásce.

vychloubá, že se dopustil zločinu, že obětoval sociálnímu před-
sudku cti. Je to loutka, jež se bouří proti nitím, které ji vedou,
ale které se neodvažuje zpřetrhat, aby před rozuzlením našla
sama sebe, *člověka*.

Zde se už ukazuje námět zdání — bez vztahu ke skutečnosti
— námět »zdání« postavený proti »bytí«. V *Ohňostroji*; rovněž
od Chiarelliho, uvidíme na příklad, jak žije šlechtic bez peněz jedi-
ně ze zdání svého milionářství a obdrží tak všechen úvěr, který
potřebuje.

»Grotteska« zvláště využívala tuto žílu: od člověka sociálního,
opaku člověka autentického, přešla k člověku, který je zdáním a
opakem člověka skutečného: od zdání postaveného proti bytí,
přešla k fikci, stojící proti skutečnosti, ale oděné vším zdáním
skutečna. Massimo Bontempelli postavil v *Naši bohyni* na scénu
ženu tak úplně beztvárnou, že je nahá, že se spokojí být sama se-
bou a dostává svou sentimentální skutečnost z barvy a stříhu
svých šatů, měníc duši vždy, kdykoliv mění oblek.

»Grotteska« potlačuje tak každou hranici mezi skutečností
a irrealněm, mezi snem a životem v bdění, mezi logikou a absurd-
ností. Osoby, začínající svůj život, sledávají, že jsou přeneseny
na tajemné ostrovy, zkrátka italské divadlo zaplavila nová a mo-
derní féerie. »Grotteska« nalézá opět lehkost a vtípné vytáčky
commedia del'arte, ale odmítá druhý hlavní rys italské komedie,
totiž stálost charakteru. Hrdinové »grotesky« zmítání mezi bytím
a zdáním, skutečnem a fikcí, jsou formy v ustavičném pohybu a
neustálé proměně.

Základ »grotesky« záleží ve všech případech v rozložení dra-
matu, v položení dvou rovin, jež se neshodují, jedné dramatické
a druhé kritické. Tento účinek humoru působí na diváka, který
je obeznámen s neshodou obou ploch, do té míry, jak dovede ko-
mentující kritik karikovat výsledky dramatu tou měrou, jak po-
stupně vznikají, bez zarážky a neporušit tím ani zrání rozvoje.

Postup užívaný autory grotesek mění se podle jejich tem-
peramentu. Luigi Chiarelli (1886), vynálezce druhu a jména
»grotesky« (*Maska a tvář*, hraná v roce 1916, byla psána od
roku 1914), dosáhne grotesknosti tím, že drama zaplaví fraškou,
že čerpá komické účinky ze zoufalých i hrůzných situací. Ale
slábne, jakmile se snaží moralisovat nebo filosofovat — pokušení,
jemuž často povoluje. *Zebřík z hedvábí* ukazuje člověka sociál-
ního, tanečníka, který triumfuje nad člověkem autentickým. *Chi-
méry* ukazují, že jsou velké city láska a čest marné, jakmile přijde
bída. *Maska a tvář a Ohňostroje* jsou jeho dvěma nejzdařilej-
šími díly.

Luigi Antonelli (1879) zavádí do grotesek fantastičnost. Dá
obživnout člověka a ukáže neužitečnost získané zkušenosti (*Člo-
věk, který potkává sám sebe*). V *Ostrovu opic* ukazuje šimpanze
zkažené příkladem lidí. V *Domě o třech poschodích* předvádí ná-
jemníky poblázněné předpovědi nevinné ubožačky, že jeden z ná-

jemníků do týdne zemře; ulehčí se jim teprve, když náhle zemře
ubožáčka sama.

Enrico Cavacchioli (1887) svá dramata stavěná obyčejně na
námětu s podkladem vulgární smyslnosti (mileneček ženy zamiluje
se do dcery své milenky, žena zamilovaná do nemohoucího muže,
která končí v náručí svého sluhy; žena válečného slepce, která se
stává milenkou šarlatána) rozdvouje tím, že uvádí abstraktní a
symbolické osoby, které akci soudí, předvídají a vykládají. To je
On v Rajském ptáku nebo muž se stem pyjamas ve *Větrném tanci*,
strýc mechanik v kuse *Ten, kdo se ti podobá*. Hlavní osoby, které
jsou rovněž pojaty jako čistá abstrakta, tělesnost, nemohoucnost,
mužská síla atd. — ubírají dramatu často příliš »prvotní«
věrohodnosti.

O Pier-Marii Rossu di San Secondo (1887) můžeme říci, že
neuváděl na scénu osoby, ale »projekce lyricko-symbolických mo-
mentů své básnické duše«. Proti autorům »grotesek«, kteří se
snaží popřít, rozložit hru citů, je Rosso di San Secondo čistým
romantikem. Ale bezuzdná vášně, která nejčastěji uchvacuje jeho
hrdiny a redukuje je v loutky a v každém jeho díle přítomný mo-
ralisující posuzovatel nebo vůdce hry, jemuž se podařilo, nebo
který se snaží vyhnout vášni, zblíží jeho divadlo s groteskami.
Rosso di San Secondo rozděluje lidství na vášnivě bytosti — oby-
vatelé jihu —, kteří litují a neustále hledají ztracený ráj, a na roz-
umné bytosti — severany — kteří se vzdali prostřednosti bytí.
Jen první mohou znovu vstoupit do ráje, ale očištěním svých
vášni. Oblíbeným typem Rossa di San Secondo je bytost, která
touží po čistotě, ať milostnou zdrženlivostí (*Tanec na jedné noze*),
ať tím, že dává podíl tělesnosti, aby si lépe uchránila duši (*Věc
těla*). Ale Rossovi di San Secondo nepodařilo se ještě vybavit
tento mytus s úplnou jasností. Jeho nejzdařilejším pokusem zů-
stává hra *Ó loutky, jaká vášně*,¹ tři akty, v nichž předvádí tři
osoby stejně vydané vášni, ale v různých stadiích: Dáma s modrou
liškou je dosud pohroužena do své nešťastné lásky a dosud v ni
věří; Pán ve smutku je připraven znovu se pokusit po prvním
utrpení; konečně Pán v šedém je přesvědčen, že vášně nemůže
poskytnout štěstí, že je život šedivý jako jeho šaty a utíká se
k sebevraždě. Ve většině svých kusů vleče za sebou Rosso di San
Secondo melodramatickou zběsilost, která připomíná nehorší
d'annunzianism.

Fausto Maria Martini (1886), specialisoval se na divadlo in-
timní a crepuscolární. Uvádí na scénu malé provinciální duše, jež
si myslí, že žijí po štěstí, velikosti a ilusích a které jsou ve sku-
tečnosti stvořeny pro rozumnost, prostřednost a rodinnou melan-
cholií. Přece se však některé z těchto kusů přidružují ke grotesk-
nímu divadlu při nejmenším nepřimo: *Jiná Anička* představuje
nám na příklad manžela, který píše nešťastnou historii své ženy

¹ Přeloženo do francouzštiny (M. A. Mortierem) s názvy *Vášeň loutek*.
(Do češtiny přeloženo V. Jiřinou s názvem *Ó loutky jaká vášně* pozn. překl.).

a jejího prvního milence a představuje si pokračování a tragické rozuzlení této historie; milenec se skutečně, jako v manželově představě vrací, ale Anička, místo aby ho měla jako v knize odvahu zabít, má jenom odvahu k sebevraždě.

Květ před očima, Večer třicátého ukazují stejně tento souboj skutečnosti a iluse a končí ve prospěch nízké skutečnosti.

Takové jsou různé aspekty »groteskního« divadla, jež by se mohlo stejně dobře jmenovat divadlem kritickým. Mozkovost a alegorie mají zde obyčejně přemrštěný význam a protiklad skutečnosti a iluse, bytí a zdání, hrají zde příliš často studeně, strojeně a jednostranně. Ale bylo velikou zásluhou »grotesky«, že italskou scénu zbavila toho, co lze nazvat fotografickým předsudkem a že umožnila návrat volnější psychologie, právě tak, jako pokusy feerického a fantastického divadla s humoristickým základem.

III.

Ale humorismus, jehož plodem byly »grotesky«, své nejskvělejší literární zdařilosti došel teprve v díle Luigiho Pirandella,¹ především v jeho divadle.

Celá pirandellovská kritika byla a je ovlivněna vynikající souhrnnou studií Adriana Tilghera, nejdůležitější z jeho knihy o současném divadle. Ideologický obsah díla je zde vyložen s bezvadnou přísností a pevností analýsy. V této studii byl pirandellism uveden v systém nejsouvislejším a nejuplnějším způsobem. Ať je však jakýkoliv zájem pirandellismu, redukovat Pirandellovo dílo

¹ LUIGI PIRANDELLO narodil se v Agrigente 28. června 1867. Studuje literaturu v Římě, pak na universitě v Bonnu, kde podává disertační práci o románské dialektologii. Vrátil se do Itálie, překládá Goethovy *Rímské elegie*. Od roku 1897 do 1927 je profesorem stylistiky na dívčím učitelském ústavě v Římě. Vydal mnoho románů: *Nebožtík Matyáš Pascal* (1904). *Její manžel* (1911), *Si gira* (1924), *Jeden, nikdo, sto tisíc* (1926), a nesčetné novely, jež vycházejí v definitivním vydání s názvem *Novely jednoho roku* (*Novelle per un anno*, pozn. překl.). Ceněný vyprávěč dosáhl velkého úspěchu, pak světového jména teprve svými divadelními kusy, které napsal téměř všechny po roce 1917. Divadlo: *La ragione degli altri* (1913). — *Štěp* (1919). — *Pozor, Giacomino* (1916). — *Každý má svou pravdu* (1917). — *Il piacere dell'onestà** (1918). — *Il giuoco delle parti* (1918). — *Ale, to není vážná věc!* (1920). — *Člověk, zvíře a cnost* (1919). — *Tuto per bene** (1920). — *Jako dřív, lépe než dřív** (1920). — *Šest postav hledá autora** (1921). — *Jindřich IV** (1922). — *Nahé odívati** (1922). — *Život, který jsem ti dala* (1923). — *Lumie di Sicilia* (1912). — *Povinnost lékařova*. — *La morsa* (1912). — *Člověk s květem v ústech* (1923). — *La patente* (1919). — *Čapka s rolničkami* (1914). — *Paní Morli, jedna a druhá* (1920). — *Hlupák* (1922). — *All'uscita*. — *Così (se vi pare)* (1925). — *Diana e la Tuda* (1926). — *Přítelkyně žen* (1927).

Díla označená * jsou přeložena do francouzštiny, mimo to ještě tři výbory z novel *Červená knížka* (Stock); *Nevinní* (Kra), *Stará Sicílie* (Kra). Pozn. překl.: do češtiny řadu divadelních her přeložil V. Jiřina, z nich stěžejní *Šest postav hledá autora*; *Jindřich IV*; *Každý má svou pravdu* (Rosendorf). Z prózy soubor novel v Jiřinově překladu; *Sirný dým* (přel. Fr. Kovárna, vyd. Pokrok), román *Jeden, nikdo, sto tisíc* (přel. Fr. Kovárna, vyd. V. Petr).

v systém, znamená překroutit jeho vnitřní význam. Z Pirandellových děl mohl být odvozen pirandellism, — i Pirandellovi se někdy přihodilo, že se příliš ochotně oddal tomuto pirandellismu, — ale jeho dílo trvá a ospravedlňuje se mimo každý systém.

Pirandello se od počátku své dráhy prohlašoval za humoristu a vždycky se bez ustání této kvalifikace dovolával. A dokonce i dosti dlouze pojednával o humoru. Ale humor tak, jak jej pojímal, neomezuje se na využívání citu protiv, na obnažování komiky dramatickou situací, na ukazování utrpení, jež zakrývá takový komický aspekt, nebo ještě na zastírání svého soucitu nebo své citovosti pod úsměvem ironického studu. Mohl se cvičit v onom humorismu ve chvílích, kdy mu chyběla hluboká inspirace, ale jeho základní humorismus je docela jiné povahy.

Humor podle Pirandella buď prýští ze zvláštní vise pozorovatele, nebo je zahrnut přímo v předmětu, který dává podnět k pozorování. Ale v prvním i v druhém případě ospravedlňuje se stejným způsobem, jeho hluboká přirozenost je totožná. Když při spontaním aktu pozorovatel tento akt posuzuje, místo aby jej čistě a prostě zaznamenával, je tu *humoristická vise*, je tu *humoristický sujet* pokaždé jako uprostřed spontaního aktu, je tu zásah soudu, jinými slovy, pokaždé, když člověk přestává žít (to znamená, když sleduje svůj pud, vášně, svou animálnost), aby se *viděl žít* (to znamená, aby pozoroval formu svého života, posuzoval ji, žil svou lidskost). Pro Pirandella rozlišuje člověka od zvířete to, že si vykládá svůj život, že o něm pronáší soudy, že mu dává formu. V tomto formování tkví mu sama definice lidského, zatím co životní tlak překládá stránku instinktu, animálnosti, zvířeckosti, která v člověku ještě vězí a někdy jej cele ovládá a zaslepuje. Humor vzniká v okamžiku, kdy člověkovu *lidství* ovládá jeho *animálnost* nebo, když s ní přichází do sporu, pokaždé, kdy se projevuje člověkovu dvojitou přirozenost. V těchto okamžicích má humoristický spisovatel jen přímo »veristicky« přepsat, co zjistí.

Pokrok Pirandella záležel v tom, že připojiv nejprve z vnější *humoristickou visi* ke kresbě spontánnosti, vášně, lidské animality, později (zvláště ve hrách) zvolil si a kreslil výhradně *humoristické náměty*, to jest případy, znázorňující jeho hlubokou ideu lidského dramatu. Pirandello, tam, kde počítá na humoristického pozorovatele, líbí se svým talentem, jemností, směšností své imaginace, ale skutečně zdařilých výsledků dosahuje, kde se setkává s *náměty* opravdu *humoristickými*.

Jak se mohla Pirandellovi vnutit tato myšlenka humoru, která je ve skutečnosti myšlenkou člověka? Mýlili bychom se, kdybychom ji připisovali původ filosofický nebo jenom knižní, kdybychom se na příklad dovolávali, jak se to dělalo, vlivu druhých německých romantiků, které Pirandello objevil za svých studijních let v Bonnu. Není zajisté nemožné, že Pirandella utvrdila četba v jeho zvláštní myšlence o člověku. Ani bychom nedovedli zmen-

šit dialektickou stránku v duchu a díle Pirandellově, ale na počátku jeho humoristické vise člověka je především jeho »sicilství«, jeho sicilská zkušenost, jeho regionální postřehy, bez pochyby doplněné a zesílené bdělou introspekci. Pirandellovo dílo, ať se o něm řeklo cokoli, nemá nic severského, je svými kořeny a svou podstatou docela jižní. Ve východisku pirandellismu setkáváme se se sicilskou vznětlivostí, inteligencí a pohyblivostí: s tou impulsivností, jež nutí Sicilana, aby ustoupil instinktu, vášni, animálnosti bez výhrad, bez průtahů a až do konce; s tou sopečnou, bystrou a dialektickou inteligencí, která jej nutí, aby soudil všechno — druhé i sebe sama —, aby všechno vysvětloval; a konečně s tou pohyblivostí, jež ho v okamžiku přenáší od smíchu k slzám, od posměchu k soucitu, od hněvu k rozněžnění, od hříchu k výčitkám, od impulsivního činu k ostrému pocitu marnosti tohoto činu. Sicilan je v této minutě úplný; příští minuta zastihne ho už změněného.

Verga s oblibou pozoroval a kreslil své krajany ve chvílích slepé vášně. Pirandello buď rád jako klidný Sicilan sleduje své krajany v šílenosti, nebo s oblibou pozoruje a kreslí chvíli, která následuje po krizi, kdy jedinec otvírá oči sám nad sebou: Pirandellovi začíná humoristický sujet v té chvíli, kde končí veristický sujet Vergův.

Pirandello byl také uchvácen jiným rysem svých krajanů: jejich ostrovanstvím. Sicilan, jakmile se ho zmocní vášně, stává se hluchým a slepým ke všemu, co se týká druhého, zazdí se, izoluje se, v jeho utkvělé myšlence neexistuje už pro něj zbytek vesmíru. Odtud pirandellovský leit-motiv, že je každý člověk pro druhé nepřístupným ostrovem, odtud jeho téma absolutní izolace bytostí. K této lhostejnosti musíme ještě připojit zdánlivě si odporující zjev, sicilskou jižní manii rozmlouvat o všem a o každém. Jakmile se Sicilan zbaví vášně, rád pozoruje vášně u druhých, vykládá si je po svém, říká o nich své slovo, nejčastěji falešně, protože mu jeho individualism brání, aby vystoupil sám ze sebe a vstoupil do »kůže« těch, které soudí.

Také první povídky Pirandellovy, inspirované přímým pozorováním života nebo ostrovním folklorem, nejčastěji staví na scénu vzájemné lidské nepochopení, přecházení lidí v různých rovinách, kde je jim zapovězeno někde se potkat, vášnivé bytosti, každou podrobenou své vášni, diváky, kteří je pozorují nazdařbůh, nebo ještě pohyblivost člověka, nesouvislost jeho duševních stavů. Brzy je to rodina žroutů, zvoucí k obědu ubožáka, která myslí jen na to, jak šetřit své zdraví a svůj slabý žaludek a nejprve nechápe a potom se popouzí, že se host pořádně nenajedl; brzy příležitostný zákeřný vrah, který, když se uklidnil, nic ze sebe nepoznává ve vražedném gestu, jež vykonal člověk, kterým byl v předvečer, v prostoru minuty.

Je nepochybné, že Pirandellovo uvažování znenáhla odvodilo z těchto přímých pozorování sicilské skutečnosti řadu všeobecných

psychologických schémat. Bylo však nutné dobře zaznamenat realistický experimentální — a nikoliv ideologický — základ Pirandellova myšlení a umění.

Prosté kritické zkoušky může se zdát, že je pirandellism abstraktním zůstatkem, nákresem, všeobecnou transposicí této sicilské zkušenosti. Je však třeba mimochodem a bez naléhání podtrhnout všechno, co bylo Pirandellovi diktováno osobním, často bolestným životem. Na příklad *Jindřich IV.*, *Tutto per bene*, některé scény z hry *Diana e la Tuda*, které bychom byli v pokušení pokládat za čisté konstrukce ducha, jsou ve skutečnosti transfigurací vnitřních muk. Osamocení jednotlivce, netrvalost, netotožnost a nesouvislost lidské bytosti, duševní život pokládaný za posloupnost impulsu a pomíjivých choutek, které, z filosofického stanoviska, vyjadřují dosti banální relativismus a empirismus, byly Pirandellem prožity a protrpěny až k zoufalství. Cítil drama poznání až k úzkosti; to, co zaznívá v nejlepších z jeho novel a v jeho celém divadle, je bezděčný výkřik úzkosti. Vědomí, které provází člověka od jeho narození až do smrti a rozlišuje jeho osud od osudu živočicha nebo rostliny, to je jediným pramenem pirandellovské tragiky.

Uvědomit si život, uvažovat o svém životě, to znamená dávat mu formu, nakreslit si o něm obraz skutečný nebo ilusorní, na tom pramálo záleží. Ale život proudí, proudí bez zastavení; žádná forma jej nemůže uvěznit. Všechno zlo přichází odtud: člověk se uzavře do formy a život se nikdy neupoutá. Zajisté, člověk může jednat s osudem úskočně; Pirandello pozoruje různé úskoky, odřící se dát svému životu formu, vzdát se životnímu příboji, instinktu (ženský postoj); přijmout pevný tvar a stát mimo život (mužský postoj); nebo konečně (ideální postoj) dojít k sjednocení rytmu života a rytmu vědomí, čímž se rozumí stvořit v každé minutě novou formu a tam upevnit život, formu, kterou rozbíjíme, sotva jsme ji dokončili. Úplné vyloučení duševního automatismu, zamítnutí všech duševních zkornatělin (zvyků, vzpomínek, atd.), krátce úplný aktualismus určoval by dokonalé přizpůsobení se životu.

Ale dokonalost tohoto posledního postoje právě tak jako moudrost dvou extrémních postojů — ženského a mužského je jenom záměrem ducha. Nejsou vůbec lidé pevně sevření do nějaké formy, kteří ji na výzvu života nerozbijí jako Baldovino z komedie *Il piacere dell'onesta*, nebo ji opustí, aby ji v zápětí dosadili jako *Jindřich IV.*, který vystoupí ze svého bláznovství, vstupuje do života, aby tam spáchal vraždu a potom se ihned vrací k pevnému tvaru svého strojeného šílenství. Nejsou vůbec ženy, které na chvíli nezatouží upevnit svůj život ve formě. (*Nahé odívati.*)

Zvláště velmi málo mužů a žen uvědomuje si bez ustání tuto nepřestávající hru mezi formou a životem. Jak je unáší vášně a jak se zapomenou vidět žít, žijí. Jako vykrystalisují v nějaké formě, v ideji svého života, nepostřehnou, že je tato forma ilu-

sorní, že ji už život dávno opustil. Věří, že se koupají ve skutečnosti a zatím plavou v klamu. Tato záměna skutečna a iluze je jedním z hlavních Pirandellových témat, které ho nejvíc přibližují ke »groteskám«.

Tato dvojakost formy a života zachycovaná se zálibou v okamžiku, kdy je člověk nucen si ji uvědomit, dává látku většině povídek a všem Pirandellovým divadelním kusům, vede k pirandellovské teorii humoru, tak osobní a zároveň tak blízké hlavním současným myšlenkovým proudům: bergsonovskému mobilismu, freudovskému podvědomí, Einsteinovu relativismu a Proustovu subjektivismu.

Pirandello pozoroval tento souboj formy a života se všech stran, ve všech jeho obměnách, se všemi jeho obraty, sestavil z nich, lze-li tak říci, první katalog v nesčetných povídkách, ale rozhodným nálezem literárně nejcennějším bylo to, že z něho vytěžil novou tragedii, originální dramatické umění. Proto ať máme jakoukoliv úctu k Pirandellovi ve čtyřech stech novelách a osmi románech, oživovateli světa neobyčejně se měnících postav, kde nalézáme celou buržoasní Itálii v letech 1870 až 1914, střední kapitalistickou třídu, byrokrata a profesora, farisejství a drobný život italské provincie, feudální přežitky jihu a celou zlomyslnost a celou resignaci venkova, jeho divadlo zůstává stěžejní částí jeho díla.

Všechny krise, které Pirandello uvedl na scénu, odehrávají se v tomtéž okamžiku: krise, kde ustupuje forma pod tlakem života, nebo krise, kdy se život zastavuje a žádá, aby byl sevřen do formy. Podle toho, umísťuje-li do středu svého dramatu muže nebo ženu, ukazuje na scesti formu nebo život. Jeho hrdinové nejčastěji — věrní mužskému »formalismu« — objeví, že jsou sevřeni ve své vlastní ideí. Drama povstává buď, když náhle objeví, že jsou jiní, než si mysleli, nebo když je tlak života násilně vypudí z jejich formy. Jeho hrdinky — věrné ženskému »vitalismu« — naopak objevují se v pohyblivosti svého života. Drama vzniká, když jsou donuceny uzavřít se do formy (to je případ hrdinky z *Jako dřív, lépe než dřív*, který se musí odehrát před očima její vlastní dcery, jež si myslí, že je matka mrtvá a pokládá ji za macechu; to je případ hrdinky ze hry *Nahé odívati*, která si po pokusu o sebevraždu, věříc, že zemře, vymyslí legendu, formu, odkud ji život vyžene téměř uzdravenou).

Tyto krise vyvolané konfliktem formy a života tvoří nejčastěji — ale nepřímou, cestou důsledků — variace v myšlence osobnosti nebo v myšlence pravdy. Ale ani osobnost sama o sobě, ani pravda sama o sobě Pirandella jako problém nezajímá.

Staví se mimo oblast faktů, pozoruje jen mravní život. Je-li nějaký dokonale počestný člověk pokládán celým světem za lumpa (*Tutto per bene*), málo záleží na faktu, že je počestný; drama vzniká, když si uvědomí, co o něm jiní soudí, soud tak rozdílný od myšlenky, o které myslel, že si ji o něm lidé utvořili. Nezáleží

na tom, je-li nebo není-li ve skutečnosti paní Ponzová dcerou paní Frollové, je-li první nebo druhou ženou pana Ponzy (*Každý má svou pravdu*), mravní život paní Frollové a pana Ponzy vyžaduje, aby byla paní Ponzová postupně jednou i druhou; drama vzniká, protože malé provinciální město věří pravdě skutečnosti, zatím co záleží jedině na pravdě mravní.

To, že jeho nejrozsáhlejší díla přistoupila k problému umělecké tvorby v jejich vztazích k životu, ukazuje, jak dalece je problémem formy a života tím, čím se Pirandello především zabývá. V hrách *Šest postav hledá autora*, v *Così è (se vi pare)* ba i ve hře *Diana e la Tuda*, probíral vztahy umění a života v dramatech, jež nemůžeme pokládat za odloučená, která však do sebe zapadají a vzájemně se prodlužují.

Šest postav ukazuje mechanismus umělecké tvorby, šest životů, hledajících nezměnitelnou formu — formu uměleckého díla — rozptyluje se beze směru jako listí ve větru, když jim umělec odmítl dát formu. *Jindřich IV.* ukazuje promítání umělecké formy do života, který probíhá historickou osobou, vymyšlený šilencstvím, ale po uzdravení zachovaný vědomou vůlí; život na okamžik láme tuto formu (čas dramatu), ale forma se ihned obnovuje. *Nahé odívati* ukazuje souběžný proces uměleckého díla a života; každý případ v životě přicházející obohatit romanopiscovo dílo a náhradou za to zničit formu těžně vypracovanou životou bytostí. *Così è (se vi pare)* ukazuje přijatou formu, vnučenou uměleckým dílem životu hledajícímu tvar. Konečně *Diana e la Tuda* ukazuje ideu uměleckého díla a skutečnost života v jejich hlubokém odporu.

Každý z těchto kusů zredukován na původní prvek, na problém, který ukládá, je v nebezpečí, že bude vypadat jako prostá mozková hra. A nelze popřít, že není nic mechanického ve výpočtu témat zpracovaných Pirandellem: jedinec odmítá vzdáti se myšlenky, kterou si o sobě utvořil, — idea, kterou si o sobě vytvořil neshoduje se s přítomným životem, nebo s ideou ostatních — okolnosti ho nutí zastírat svou osobnost — stará idea, kterou jsme si o sobě utvořili, nechce udělat místo nové skutečnosti, atd. atd. . . .

Ale Pirandellovým uměním bylo přesně oživit tato dialektická data dramatickým pohybem, neustávajícím a téměř udýchaným, vytěžit z nich pocit lidské tragiky.

Zejména jeho první jednání, jež uchopil buď jako policejní výklad, který jde od složitého k jednoduchému, nebo jako osnovu *commedia dell'arte*, poutají od počátku pozornost diváka tajemstvím, nepředvídaností, směšností nebo patosem předmětu, pružností a živostí techniky. Celá činnost kusu je zhuštěna v prvním aktu; ve druhém se uvádí do pohybu nikoliv scéna rozhodující, ale velká scéna »rozporu svědomí«, která končí během třetího jednání — obyčejně velmi krátkého — často v brutálním gestu, jež dává rozuzlení.

Novost tohoto dramatického umění je v tom, že nedošlo ve scénách k svému paroxysmu *činem*, ale *poznáním*, že se snaží dojmout objevem a nikoliv gestem, usiluje ne o tragiku činu, ale o tragiku svědomí.

Tato forma tragiky byla popírána. Tragika, říkalo se, předpokládá trvání bytosti, skutečnou spojitost mezi bytostmi, prvky zápasu a trvalostí, jež pirandellismus zamítá. Zdá se, že by se mohlo odpovědět, že sama podstata tragiky tkví v zápasu osudovosti s člověkovou svobodou: božská osudovost řeckého dramatu, osudovost lásky klasické tragedie, atavistická nebo sociální osudovost ibsenovské tragedie. Osudovost, která u Pirandella uvádí v pohyb tragedii, je osudovostí vnitřní. Propukne v duši, je zrcadlem, kde je člověk nucen dívat se na sebe a poznat, že je jiným, než chtěl. Mísí se se životem, který člověka vyháňá z formy, kde myslí, že by mohl žít. A tragedie se ještě upevní v boji mezi člověkem, který chce být a mezi věčně se měnícím životem. Původností pirandellovské tragiky je to, že *činnost* osudovosti nahradila *pocitem* osudovosti.

Této tragiky Pirandello vždycky nedosáhne. Stává se mu často, že se nemůže povznést nad drama, nebo se dokonce zaplétá do melodramatu. Stává se mu často, že vybere náměty tak komplikované, že tím trpí pravděpodobnost a že se tím více zmenšuje lidský rozsah. Stává se mu také někdy, že upadne do obtížného didaktismu. Konečně je ještě třeba doznat, že jeho náměty nejsou zbaveny jakési jednotvárnosti, právě tak jako jeho význačné metody. Umělec nedosahuje v něm docela téhož stupně jako člověk plný podnětů.

Ale ani nestejnost, ani jednotvárnost pirandellovského díla nemohou zastrít jeho význam v literatuře tohoto posledního půlstoletí. Pirandello je jediným italským spisovatelem tohoto období, který dovedl úplně rozluštit na vlastní účet, aniž by pokaždé jeho rozřešení mohlo být příkladem, problém, který je dán všem italským spisovatelům od roku 1870: na regionalistickém základě vybudovat universální dílo.

IV.

Vliv pirandellismu, který byl veliký po celé Evropě, bylo cítit i v Itálii, ne však převážnou měrou. Někteří autoři »grotesek« orientovali se cestami naznačenými Pirandellem a noví autoři vypůjčili si od něho náměty, kde používali jeho visi života, zvláště jeho protiklad zdání a bytí, skutečna a fikce. Mezi jinými můžeme uvést Massima Bontempelliho s *Naši Bohyní* (jehož hrdinka mění pokaždé osobnost, když mění šaty), Oria Verganiho, který nám v *Cestě na vodách* ukazuje manžela hledajícího živoucí prvky, které vyvolaly v jeho šílené ženě utkvělou myšlenku, Štefana Landiho.

Vedle pirandellismu má věrné stoupence divadlo crepuscolární, provinciální, intimní, inspirované z části Čechovem, z části francouzským »divadlem ticha«. Jmenujme vedle F. M. Martiniho, Cesara Vica Lodoviciho (*Idiot, Přivřeně oči, Žena, která nenáleží nikomu*) Lea Ferrera (*Bereničina kadeř, Campagne senza Madonna*).

Pokusné divadlo Anton-Giulia Bragaglii v Římě, dává kusy futuristické syntesy, obrazy, feerie, expresionistická díla, díla »commedia dell'arte«. Potírá literární divadlo a vychvaluje divadlo divadelní. Mezi mladými autory uváděnými na scénu Bragagliou jmenujme Corrada Alvara, Luigiho Bonelli-Cetova, Pietra Solariho a Antonia Aniante.

KAPITOLA XI.

OD RONDY K »900« K STRAPAESE.

I.

Po prvních letech, která přišla po příměří, a skoro až k vítězství fašismu, uskutečnil se v italské literatuře nový fakt — fakt, který byl ve Francii před třiceti léty dílem symbolismu: literární rozluka elity a širokého obecnstva. Od roku 1914, hnutí druhé *Voce* a zvláště *Lacerby* dávalo jej předvídat, ale válka a válečné knihy (které vznikly, jak jsme viděli, z utkání intelektuálů a lidu) zpozdily jej až k Vittoriu Venetu.

Finanční krize, pokles valuty v letech 1919—1920 uzavírající Itálii dovozu cizích románů — zvláště francouzských a anglických, které až do té doby naplnily trh zábavné literatury, způsobil okamžitý rozvoj domácí románové literatury, jež měla nahradit zboží běžné výroby, do té doby živěné cizinou. Tato literatura — nejčastěji snadná, nebo i erotická — oblíbená několika milánskými nakladateli sbírek velkých nákladů, přijala jméno »milánská literatura«. Jejím nejcharakterističtějším představitelem je Guido da Verona¹, který může být pokládán za předchůdce laciných kosmopolitických románů; da Verona vkládá do svých choulostivých obrazů lyrismus inspirovaný d'Annunziem, falšovaný estetism a sentimentalitu neapolských romancí; nemůžeme zapírat jeho dovednost vyprávět s živostí, ani (zvláště v jeho prvních dílech) dar barevného vidění, které ho přidružují k veristické tradici.

A jak tehdy vidíme, proti merkantilismu a vulgárnosti milánské literatury jako reakce utváří se rafinovaná a nesnadná literatura, jejímž středem se stává rychle revue *La Ronda*.

Rímská skupina *Rondy*² — jako všechny podobné sku-

¹ GUIDO DA VERONA, narodil se v Saliceto Panara (Modena) v roce 1881. Z prvních děl největší úspěch: *Život začíná zítra* (1912); *Mimi Bluetta* (1916); *Knihy o mém bludném snu* (1919), *Rozplet své vlasy, Marie Magdaleno* (1920).

² RONDA byla založena v březnu 1919 sedmi spisovateli: Riccardem Bacchellim, Antoniem Baldinim, Brunem Barillim, Vicenzem Cardarellim,

piny, mezi nimiž musíme uvést milánské *Convegno*¹ — chtěla protestovat příkladem a kritikou nejen proti merkantilismu, ale i proti vši snadné literatuře. Byla-li milánská literatura snadná svým merkantilismem, jiní spisovatelé byli snadní svou věrností k estetice, zvláště futuristé, kteří radili bez námahy svá osvobozená slova, crepuscolárové neteční ke stylu a dokonce i syntaxi, zkrátka všichni stoupenci intuitivního umění.

Ronda prohlásila se za klasickou svou opozicí proti futurismu, proti intimismu a proti všem moderním formám odvozeným z croceovské estetiky, jež byly s pohrdáním pokládány za degeneraci romantismu. Reakce *Rondy* byla úhrnem téhož druhu jako reakce Carducciho proti romantikům a proti Manzoniemu v letech 1860 až 1880. Ale vztahující pojem romantismu na celou druhou polovinu XIX. století, stali se »*Rondisté*« nepřáteli Pascoliho, d'Annunzia a Carducciho právě tak jako Croceho a Marinettiho. Za mistra vybrali si Leopardiho.

Leopardi, mezinárodní spisovatel, má tvářnost velkého romantika. Jako národní spisovatel, pokud se týká jazyka, je dokonce typem italského klasika a jeho dílo vypadá jako klasické ustálení okolního romantismu. Bylo docela přirozené, že skupina *Rondy*, která povstala proti všem avantgardním pokusům, (hledání čistého výrazu, sensace ve stavu zrodu, originalitě za každou cenu, anarchie v syntaxi a slovníku, užívání onomatopojí, matematických znamének, typografických umělostí atd. . .) a která hlásala návrat k řádu, disciplíně a tradiční rétorice, přimkla se k Leopardimu — při nejmenším k Leopardimu filologovi a teoretikovi jazyka.

Italský jazyk, tvrdili »*Rondisté*« po autoru Zibaldona, je *posledním ze starých jazyků, jejichž jedinečnou, pravopisnou, gramatickou, estetickou výtečností udržuje a vysvětluje souvislost trvajících staletí . . . Byla dána nám Italům formální myšlenka řeči antické a moderní, nezcižitelné a neporušitelné*². — *V naší zemi nelze si myslit skutečné umění, jež by nebylo uměním klasickým*³. V prvním období se *Ronda* především věnovala vedení války proti Crocemu a romantikům a dávání příkladu »krásného stylu«. Můžeme srovnat umělecké teorie *Rondy* s teoriemi Paula Valéryho o úsilí nutném k vytvoření uměleckého díla, které je chápáno jako výslednice jistého počtu podmínek.

Zlatou dobou italské literatury není »*Rondistům*« stejně jako Leopardimu (a právě v tom se oddělují od puristů), XIV., ale XVI. století. »*Rondisté*« mají z puristů dojem, že byli předchůdci

Emiliem Cecchim, Lorenzem Montanou, Aureliem E. Saffim, ke kterým se později přidružil Alfredo Gargiulo, Alberto Savinio, Giuseppe Ungaretti, F. Burzio, G. Ansaldo. *Ronda* zanikla v roce 1922.

¹ Vytvořené a vedené Enzem Ferrierim.

² *Ronda*.

³ Vincenzo Cardarelli. *Viaggi nel Tempo*, str. 119.

romantismu¹ a estetické školy de Sanctise a Croceho. Ostatně »Rondisté« se hájí, že nechtějí padělat XVI. století: »*Můj tradicionalismus* píše jeden z nich, Cardarelli, *záleží v tom, že chce zachovat věrnost něčemu stále trvajícimu, vždy časovému, v neustálém pohybu a vývoji; omezuje se na to, že žádá, aby proud řeky nebyl ani pokroucen, ani přerušen*«.

Ale velmi rychle se protinovotářský klasicismus *Rondy* rozšířil z formy na obsah. »Rondisté«, když vyhlásili své opovržení k osobním výlevům, k představování současného nebo místního života, došli tím k odsouzení hledání nových námětů a k hlásání absolutního akademismu. Proč by tomu nemělo být u spisovatelů jako u malířů, proč by se dále neosvědčovali a dokonce i neobnovovali, užívající týchž námětů? »*Velcí básníci mohli se opakovat a napodobovat zvykem, který se stal tradicí, protože věděli, že nejhlubší básnické náměty, ty, které nelze přejít, jsou napsány už v přírodě a nikomu konečně nenáleží. A nebáli se vůbec, že nebudou původní. Naopak byli šťastni, že motivy drahé jejich inspiraci byly posvěceny některým významným předchůdcem. Pokud bylo na nich, čerpali z toho posilu k citění*«.² A takto napsal Riccardo Bacchelli *Hamleta, Spartaka, Opuštěnou Ariadne*, Vincenzo Cardarelli *Bajky z Genese* inspirované biblí.

Tento umělecký žánr, stále podle Cardarelliho, dává uniknout snadnosti a romantismu osobních výlevů: »*Dovoluje svobodu modulaci a gest na podkladě čistě ilusorním. Incipit comoedia, řekli bychom, přepisující slova Nietzscheho. Komédie objektivního umění. Ve skutečnosti stále líčit v první osobě končilo by tím, že by se z toho posléze stala hra velmi chudá na překvapení*«. Je to teorie velmi udržitelná, kterou však nikdo z »Rondistů« nebyl schopen uvést působivě v praxi.

Myslíme-li na úlohu, kterou hrála *Ronda*, můžeme říci, že dosáhla cenných negativních výsledků: oživila v Itálii smysl pro styl a »lásku k umění« a dala uzdu zabíhání a výstřednostem futuristů a nechutnostem crepuscolářů, ale zjalověla v prázdném akademickém formalismu a nesplodila hodnotná díla.

Spisy »Rondistů«, (alespoň za trvání *Rondy*), díváme-li se na ně v jejich dimensích a v jejich obsahu mimo všechnu teorii školy, byly pouze pokračováním předválečného fragmentismu s menší dávkou impresionistické spontánnosti a s akademickým chladem prohrátým někdy upomínkami z Baudelaira, Nietzscheho, nebo ze symbolistických básní v próze. Zbývá z nich řada studií (ve smyslu, jaký dávají tomuto slovu malíři) *zátiší*, z nichž nejzdařilejší jsou v Cardarelliho³ *Prolozích a Cestách časem* (1920).

¹ Linguistický preraphaelismus puristů byl nutným historickým předchůdcem lidového a toskanisujícího jazyka romantiků. (Cardarelli. — Předmluva k *Literární závěti Leopardiho*).

² Cardarelli.

³ Vincenzo Cardarelli narodil se v Corneto Tarquinia v roce 1887.

Ale nejlepší z Cardarelliho tvorby, stejně jako z tvorby Bacchelliho nalezneme v letech 1919 až 1922 v jejich kritických essayích.

Docela literární dramata Riccarda Bacchelliho¹ můžeme pokládat jen za stylistická cvičení. Ale má, chce-li se uvolnit (jako to učinil po roce 1924) vervu dobráka, který není zbaven kouzla přes přílišné stylistické hledání. Jeho historický román manzoniovského typu *Dábel v Pontelungo*, trochu umělý, je dobře veden a dobře vypravován.

Antonio Baldini² málo spolupracoval v *Rondě*. Má lehkou, ariostovskou fantasií, stylovou hudebnost a současně přirozenou bezstarostnost, pro kterou se stává nejpříjemnějším spisovatelem skupiny. Portrét bezstarostného *Michelaccia*, v němž symbolisoval italskou moudrost pohrdající statky tohoto světa, některé kusy z *Humoru mláde* a z *Klubka, které skáče*, kde se bavil brzy popisem viděných věcí, brzy tím, že popustil uzdu své historické fantasií, podávají směs jemného lyrismu a ironické *arguzie* vybraného vkusu.

Bruno Barilli, povoláním hudebník, spisovatel ve svých volných chvílích, vytvořil úryvky a kousky skvěle zdařilého stylu. Nejmenší námět je mu dobrý, aby jim ukázal svou virtuositu lyrického humoristy: chvála basy nebo vzpomínka na Verdiho. I on je trochu na okraji hnutí *Rondy*.

Lorenzo Montano je stejně v psychologičtějším tónu fragmentaristou. Přece napsal v roce 1925 dějový, částečně autobiografický román, který ukazuje vývoj k stavěnějšímu umění. Z Alberta Savinia je si dosud třeba zapamatovat krátká líčení z *Hermafrodita*.

Alfredo Gargiulo je jediné kritikem, kritikem obezřelým, subtilním, mučeným, zhuštěným a v každém slova smyslu vzácným: jeho hlavním dílem je studie o d'Annunziiovi.

II.

Je třeba dát zvláštní místo Emilii Cecchimu a Giuseppu Ungarettimu. Emilio Cecchi³ omezoval se dlouho na kritiku literární a kritiku výtvarnou. Méně čirý, méně plynňý než Serra, ale jistějšího úsudku, po roce 1919 je s ním nejlepším italským po-

¹ Narodil se v Bologni roku 1891. Vydal v roce 1914 *Lyrické básně*; v *Rondě* uveřejnil *Hamleta, Spartaka, Opuštěnou Ariadne*. Od té doby napsal druh satirické fantasiie: *Tuník to ví* a dvousvazkový román: *Dábel v Pontelungo* (1927).

² Narodil se v Římě roku 1889. Díla: *Náš očištec* (1918). — *Humor mláde* (1920). — *Klubko, které skáče* (1920). — *Michelaccio* (1921). (Michelaccio přel. do češtiny Felixem, vyd. Druž. Práce. Pozn. překl.)

³ Narodil se ve Florencii v roce 1884. Vystoupil ve Voce. Je znalcem anglické literatury. V letech 1910 až 1923 byl literárním kritikem *Tribuny*. Je kritikem výtvarným. Díla: *Rudyard Kipling* (1911); *Poesie Pascoliho* (1912). — *Kritické studie* (1912). — *Dějiny anglické literatury v XIX. stol.*, díl I. (1915). — *Zlaté rybky* (1920). — *Hospoda špatného času* (1927).

pisným kritikem. Vyniká, charakterisuje-li spisovatelovo umění, ozřejmuje-li je metaforami, přirovnáním a je-li třeba, lyrickými evokacemi. Hlavní jeho starostí je dobře umístit svou kritiku do podnětí studovaného autora. Rozmotává tedy následné stavy duše tvůrcovy a filosofovy v jejich příležitosti. Jeho kritické »uchopení«, jemuž často předchází tápání, má vzácnou pevnost. Ale skutečnou originalitou Cecchiho je, že se mu podařilo spojit crocianism a klasickou retoriku *Rondy*, aby z ní vytěžil pozitivní tvůrčí dílo, aby z ní vystavěl výrazové umění na kritických výkladech. V jeho případě bylo by možno mluvit o *lyrickém kriticismu*.

Zlaté rybky a *Hospoda špatného času*, chceme-li je pozorovat z vnějšku, skládají se z »fragmentů« — vzpomínek, popisů, viděných věcí, atd. . . . — ale jejich charakteristikou je, že jsou zprvu kritickým vysvětlením a nikoliv bravurními kousky, ani impresionistickými výlevy. Mohlo by se říci, že to jsou díla druhého stupně, lyrická a humoristická odbočení, inspirovaná nikoliv přímo skutečností, ale kritickou inteligencí skutečnosti, chutná uskutečnění abstraktní reflexe.

Můžeme se ptát, není-li zde třeba hledat nejpůvodnější výrazný plod dvacetiletí kritické práce, kterou Itálie právě prošla.

U nejrafinovanějších italských spisovatelů dneška, setkáváme se vskutku s takovým kritickým smyslem, s takovým vědomím jejich vlastního umění a všeho umění evropského, že se jim zdají být obvyklé prostředky, které jim nabízí literatura, vulgárními a zároveň prázdny. Všechna retorika, všechna poesie, nebo všechnen přímý realismus zdá se jim být opovržením hodným a příliš snadným. Sní o nejsubtilnějších transposicích, sensacích a myšlenkách, které by předali svým čtenářům jakousi osnovu, nebo o konkrétních všeobecnostech, o konkrétnu docela očistěném, kde by se zachovala jenom podstata, nebo ještě v smíšení smyslovosti a inteligence trochu na způsob Paula Valéryho, krátce a jakémsi druhu surrealismu, který by však nehanobil inteligenci.

Na této estetice závisí Cecchiho lyrismus. Odmítá zachytit a přímo intuitivně vyjádřit skutečnost; nechá zprvu volné pole své kritické inteligenci a jenom v kritických interpretacích živých kritickou reflexí uvolní si potom uzdu. Cecchiho »Zlaté rybky« — právě takové jméno jim navrhl v nedostatku jiného názvu kritik Gargiulo, — stojí takto na půli cestě mezi essayí a poesíí. Cecchi připomíná také někdy při nejmenším nadbytkem a lehkostí Chestertona, někdy Ramona Gomeze de la Sernu; je v něm vřdycky něco aplikovaného, nuceného, co trochu vadí, ale jeho umění všechno sevřené a zhuštěné blíží se dokonalosti.

Giuseppe Ungaretti¹ je pouhým a čistým básníkem. Spolu-

¹ Narodil se roku 1888 v Alexandrii v Egyptě z lucké rodiny. Studoval v Egyptě a ve Francii. Vystoupil v *Lacerbě*. Díla: *Pohřbený přístav* (1917). — *Veselost trosečníků* (1919). — *Oda na smrt* a fragmenty *Chronovy Smrti* ve francouzské revui *Commerce*.

pracoval v *Lacerbě* v roce 1914, v dadaistické revui *Literatura* v roce 1919, pak v *Rondě*; po zániku této revue, uchýlil se Ungaretti do osamocení, obvyklého u všech originálních italských spisovatelů. V tomto osamocení zvolna buduje Ungaretti své dílo; práci básnické nápravy, kterou chce splnit, lze přirovnat k té, kterou ve Francii splnil Paul Valéry. Ungaretti, který měl rád a obdivoval Apollinaira, dlouho uvažoval o Mallarméovi, pak c Valérym, odřikal se pomalu formálního subjektivismu svých začátků, aby si ukoval »nesnáze« stále a stále »vzácnější«, aby se přimkl přes Leopardiho k Petrarcovi, aniž by se proto odřekl něčeho ze své sensibility dnešního člověka. Kritické studie, jejichž přízvuk připomíná studie Baudelairovy, provázejí a podpírají jeho tvůrčí dílo.

První básně Ungarettiho, jež se zrodily ve znamení impresionismu a literárního kubismu, jsou pastilkami poesie — poesíí, která je vzpomínkou a objevováním ztraceného ráje. Básník se vnořuje ke dnu své bytosti, k nejtajnějším záhybům svého podvědomí a vynáší odtud kořisti, celé obsypané tajemstvími, pohřbenými v srdci generací, které jej předcházely. Básníkovo slovo je výsledkem posvěceným jeho rasou: *Každý ze svých okamžiků — já žil jsem — už jednou — v daleké době — mimo svou bytost*. Básník vydává krátký, hluboký a významný výkřik, vydechuje deset veršů, pět nebo tři verše, které jsou výsledkem jeho meditace, závěrem zdlouhavého lyrického zrání, na způsob japonských Haidjins. Nostalgie, Afrika, touha po úniku, lidské utrpení odhalené válkou, taková jsou první témata Ungarettiho. Později přidal téma rasy a téma lásky, která traktoval v básních dosud volné struktury, kde však stojí na prvním místě starost o formu, rytmickou architekturu, hudebnost a výběr slov.

Konečně přichází třetí období, období objektivní, přísně tradiční, v nejlepším slova smyslu petrarcovské poesie. *Oda na smrt*, která patří do tohoto období, je bezpochyby až dosud mistrovským dílem Ungarettiho. Pravidelný verš již po dvacet let ztrácel v Itálii důvěru téměř úplně. Je velkou zásluhou Ungarettiho, že jej probudil a že mu dal novou barvu. Je možno, že jeho dílo otvírá nové dráhy italské poesii. Je však také možno, že jediný Ungaretti byl schopen zázraku rovnováhy, kterou obsahuje koexistence pronikavého modernismu a klasicismu stále a stále přísnějšího.

III.

Zánik *Rondy* málo předcházel příchodu fašismu. První měsíce nové vlády zdály se podporovat nový rozkvět futurismu. Ale jak jsme viděli (kap. IV.), fašismus záhy se prohlásil pro tradici.

Nelze vlastně mluvit o fašistické literatuře a vliv fašismu na literaturu se dosud neprojevil. Fašistický styl, živý, přímý, brutální, došel až dosud svého literárního výrazu jenom v řečích Benita Mussoliniho a u několika velmi vzácných polemiků, ja-

kým je Telesio Interlandi nebo Curzio Malaparte. Literární problém, který byl dán po roce 1870, je dán mimo změnu politického režimu i dále v týchž mezích: tradicionalism na regionálním podkladě nebo modernismus na podkladě evropském. Jenom nutnost polemiky přivedla zastánce jedné nebo druhé školy, aby si položili otázku v mezích fašismu.

Pramenem modernistického »novecentismu« byla reakce proti akademismu a formalismu Rondy a také proti psychologismu, naturalismu, maloměšťáckému vkusu, estetismu a sentimentalitě. Massimo Bontempelli, který dal podnět k tomuto hnutí, hledá útočiště v imaginaci: »Vynalézání mytů, pověstí, hrdinů pro XX. století«, a pohrdání stylem pro styl: »Antilyrismus, antistylysmus, protihudebnost«. Toto podstatné (a ne už formální) italské umění, schopné přežít překlad, chtěl Bontempelli vrhnout do světa ve formě revue psané francouzsky a nazvané 900 (Novecento = XX. století).

Proti tomuto modernismu povstal předem poválečný tradicionalism Ardenga Sofficiho, vyjádřený jeho revuí *Středomořská síť* a Soffici vskutku první útočil na myšlenku 900. Soffici postavil proti této publikaci ve francouzském jazyku tvrzení, že je italský jazyk nepřeložitelný a svou teorii o jedinečné situaci Itálie, protimoderního a protidemokratického národa uprostřed moderní a demokratisované Evropy. Názory Curzia Malaparte, názory mladých fašistických intelektuálů seskupených ve Florencii kolem malého kulturního týdeníku *Selvaggio*, v Bologni kolem jiného týdeníku *Italiano*, přišly doplnit a udržet tradicionalistický program Ardenga Sofficiho. K nim se připojil také Vincenzo Cardarelli a také (mimo jisté rozdíly v poměru k cizím literaturám) Giuseppe Ungaretti. Když *Selvaggio* uveřejnil veselé »kroniky ze Strapaese«, kde se pustil do svých protivníků, slovo Strapaese (chápané v nejužším významu, ve významu »zvláštní vesnice«) stalo se praporem a symbolem tradicionalistů. Naopak přívrženci 900 stali se zastánci Stracittà,¹ »nadměšťáky«.

Selvaggio vymezil Strapaese jako »rozhodné a jasné hlásání aktuální, podstatné hodnoty, kterou nelze odloučit od tradic a mravů charakteristicky italských, jichž je »paese« (»provincie, vesnice«) zjevitelem, strážcem a obnovovatelem zároveň«. Žádá »hájení těch prvků italské kultury, které tvoří přirozené kořeny naší civilizace a naší mohoucnosti proti teoriím, praksím a snahám, které je mohou pod zdáním modernosti porušit nebo oslabit... Každá rostlina potřebuje své podnebí... Čím bude podnebí italskéjší, tím víc bude italskéjší kvést a tím více plodů ponese«.

Strapaese viní úhrnem *Stracittà*, že chce vydat italskou literaturu cizině a chlubit se svou naprostou duchovní xenofobií.

¹ Toto slovo pochází od Curzia Malaparte. (Strapaese a Stracittà jsou nepřeložitelné pojmy, které naznačují kořeny obou rozdílných literárních směrů. Strapaese chce se opírat o italskou regionální skutečnost, Stracittà je v podstatě evropeismem. Tolik pro vysvětlení. Pozn. překl.)

Diskuse, jak vidíme, zabíhá do politiky, a uvádí se v pochybnost právě nacionalismus a fašismus zastánců *Stracittà*. A proto je zápas mezi *Strapaese* a *Stracittà* literárně jenom epizodou boje starých s moderními, který nemá nic specificky fašistického (nastupujícího na místo bitev Carducciho proti Manzoni, futurismu proti passéismu, Rondy proti futuristům) a psychologicky je cele živěn fašistickým duchem a dogmatismem.

Tomu, kdo se dívá na věci shůry, jsou *Strapaese* a *Stracittà* dvěma přirozenými projevy fašistického imperialismu. *Strapaese* ukazuje pyšné usebrání národa, který chce na příště všechno dělat *da se*. *Stracittà* ukazuje další krok na dráze imperialismu, snahu, dát najednou ve světě zaznít hlasu literární Itálie třeba pomocí nenárodního jazyka.

Ale snad tu jde o prosté zápasy škol a literární školy neměly nikdy v Itálii na tvorbu veliký vliv. Přidržíme-li se děl *Novecentistů* a *Strapaesanů*, shledáváme, že jsou nečetná a že se různí mnohem méně než jejich teorie.

Ze *Strapaesanů*, Ardengo Soffici věnuje se téměř úplně malířství a *Elegia del l'Ambra*, které vydal, není víc než slátaninou Foscola; Curzio Malaparte kromě svých knih politické ideologie napsal několik veršů lidového spádu a polofantastickou a polo-regionalistickou povídku (*Příhody nešťastného kapitána*) plnou živosti a divokosti, která je však výrazem temperamentu příliš zvláštního, aby mohla ukázat novou dráhu. Přidáme-li několik básní Carderelliho vyšlých v *Italiano*, je to ze *Strapaese* téměř všechno.

Massimo Bontempelli,¹ redaktor revue 900, dnes po literární dráze dosti rozdílné, jak se zdá, ustálil druh nebo spíše nalezl, jak využít své vzácné dary stylisty a geometrického a protisentimentálního visionáře. Novely, které sloučil ve své knize *Žena mých snů*, vypravují imaginární a nejčastěji nemožné příhody umístěné do ultramoderního vesmíru s velmi pečlivou starostí o realism v podrobnosti a v psychologii. Bontempelli však nepřipomíná, ačkoliv to bylo řečeno, ani Marcela Schwoba, ani Mac Orlana; blížil by se spíše Davidu Garnettovi z jeho knih *Dáma v lišku* a *Člověk v zoologické zahrádě*. Ve skutečnosti Bontempelli modernisuje tradici čistě italskou, tradici Ariostovu. Za zvuku jazzbandu vrhá své hrdiny do výstředních příhod, kde se pohybují s nenuceností jako v nejkaždodennějším životě. Z těchto výstředních historií nedobývá Bontempelli emoci, dobývá z nich jiskry elektrického, vždy poněkud suchého, někdy však opojného ly-

¹ Narodil se v Comu roku 1870. Zprvu profesor literatury a straník Carducciho. Vystoupil *Eklogami* a *Sicilskými ódami* inspirovanými antikou. Po futuristickém období napsal řadu irrealistických nebo humoristických próz: *Intenzivní život*, *Činný život*, *Moderní Eva*, *Žena mých snů*. Je zakladatelem revue 900. Pro divadlo napsal: *Naše bohyně*. (Do češtiny *Žena mých snů* přel. K. Hojer, *Eva ultima* přel. A. Felix, hrána byla *Naše bohyně*. Pozn. překl.)

rismu. Umění Bontempelliho jako umění Malaparta má hodnotu výjimečného umění.

Mezi spolupracovníky 900, jak vidíme, pouze Orio Vergani a Achille Campanile s viditelnými rozdíly temperamentu pokračovali týmž směrem jako Bontempelli. Orio Vergani (1898) užíval zprvu »crepuscolární« sensibility a krajní virtuosity, aby podal »zlidštěné« obrazy vyrobených předmětů nebo věcí přirozených, jež připomínaly »greguerias« Romona Gomeze de la Serny. (*Zastavení závratí*), pak se pokusil o širší evokace moderního života, ale vždy na půli cestě mezi fantastickým a mezi jemným humorem (*Loutky nehybné jízdy*). Achille Campanille s oblibou kreslí nepravděpodobné příhody, míří však především k šaškovské směšnosti, jež někdy nepohrdne hrubými literárními prostředky. (*Ale co je ta láska?*)

Ostatní mladí spisovatelé seskupení kolem 900 připínají se spíše náměty, jež zpracovávají, k rozšířené a prohloubené regionální tradici, na příklad Corrado Alvaro, kalabrijský spisovatel, trpký a bolestný, ať kreslí svou provincii nebo kreslí ubohého venkovana zbloudilého v hlavním městě; Antonio Aniante, malíř sardinských duševních stavů. Alvaro (1902) a Aniante okolnostmi zařazení pod prapor *Stracittà*, stejným právem mohli by stát pod praporem *Strapaese*.

Lze říci, že polemiky vyvolané a prodloužené přívrženci *Strapaese*, místo aby situaci vyjasnily, bez mnoha důvodů ji pouze komplikují.

Na okraji *Rondy* Emilio Cecchi, Ungaretti začali nebo pokračovali ve svém díle, mimo všechny školy pokračují Bacchelli nebo Cardarelli a úhrnem většina italských spisovatelů — i novelisty v to počítaje — pracuje dnes na svém díle, nestarajíc se mnoho o teorie.

Jako starší Luigi Pirandello, především Federigo Tozzi, Mario Puccini, Umberto Fracchia píší mimo všechny školy. Federigo Tozzi (1883—1920) podává typický příklad samotářského umělce: pevně připoután k svému siennskému kraji, ve svých románech *Tři kříže* a *Statek* vytěžil s provinciálních příhod, vášní a postav dramatické vise obecného dosahu, jež často upomínají na Dostojevského. Mario Puccini (1887) pokusil se ve všech literárních kruzích; nejlepších výsledků dosáhl v dlouhé realistické novele s ideologickým podkladem (*Chmurné povídky, Kde je hřích, je Bůh*). Umberto Fracchia napsal mimo novelly: *Malí měšťtší lidé*, román *Angela*, který dosahuje mohutnosti silou psychologické jemnosti. Ale dobré romány jsou v Itálii vzácné a román je literární druh, k němuž se četní prozaikové rozpakují přistoupit.

IV.

Jaká je tedy tvářnost italské literatury na počátku 1928? D'Annunzio, jak se zdá, přestal psát; bdí nad národním vydáním

svých sebraných spisů. Pirandello dosáhl šedesátin, ohlašuje, že ještě napíše dva nebo tři kusy, pak věnuje deset let rozsáhlému románu o člověkově osudu *Adam a Eva*. Papini pracuje stranou na *Životě Michelangelově* a na *Posledním soudu*, jež přidají váhy jeho dílu a budou obsahovat obdivuhodné stránky, od nichž však lze těžko čekat něco nového. Alfredo Panzini uchovává si neslýchanou plodnost: za rok román, stovku povídek, ale u něho nelze už doufat v něco neočekávaného.

Na počátku války viděli jsme, jak Grazia Deledda, která se již odpoutala od Sardinie, přistupuje k širším námětům s alegorickou tendencí, kdo se však zřetelně obnovili, byli zvláště Ada Negri a Ugo Ojetti,¹ vynikající výtvarný kritik, duchaplný a živý vyprávěč opustil lehké fikce, v nichž si liboval, aby kreslil lidi a věci své doby, obrazy plné šťávy (*Viděné věci*); chopil se tak opět s rozmnoženou zralostí některých tendencí svých někdejších kronik (*Rozmary hraběte Octavia*). Ugo Ojetti v tomto druhu *Deníku*, Ada Negri v knize *Stella Maluttina* odvádějí daň dřívější generace »fragmentárnímu« umění, jako učinil D'Annunzio už ve svém *Nocturnu*.

Aniž chceme přeceňovat důležitost čistě hmotných skutečností, můžeme si docela dobře položit otázku, nevděčí-li trvání fragmentismu — který stále vládne italskému prozaickému umění — z části faktu, že podstatný díl italské literární produkce prochází nejdříve deníky. Itálie je téměř vůbec bez literárních nebo pololiterárních periodických časopisů, měsíčníků, čtrnáctideníků nebo týdeníků, jež ve Francii jako v Anglii a v Německu spotřebují největší díl tvorby. Mimo knihu — kterou lze často těžko vydat — nemá italský spisovatel jiné odbytiště než »třetí strany« deníků a ilustrované »magaziny«, jež jsou celkem závislé na denících (*La Lettura, Il secolo XX, La Tribuna illustrata*, atd.). Většina »zlatých rybek« Cecchiho, stejně jako »Viděné věci« Ojettiho, »stránky« Barilliho, »zastavení závratí« Verganiho vyšly nejdříve na »třetí straně«. Vliv »třetí strany«, který zprvu působil pouze na rozměr úryvku, zvolna zasahoval obsah.²

Nejzřejmější literární zjev v italské dnešní proze tkví snad v tomto vlivu »třetí strany« na vývoj fragmentismu. Fragment, který vznikl z impresionismu *Voce* a *Lacerby*, který se stal v době *Rondy* stylistickým cvičením, náleží svým původem a svými nejvýznamnějšími projevy do výjimečné literatury. Po skončení války přenesen do sloupců novin, zvolna byl zmáhán potřebou dobýt masy čtenářů, zlidštoval se, zjednodušoval se, přibližoval se ži-

¹ Narodil se v Římě roku 1870.

² »Třetí strana« přijímá rovněž kritické studie významnější než fejtóny našich deníků. Mezi těmito kritiky je třeba uvést Pietra Pancraziho, Arnalda Frateiliho, Goffreda Bellonccioho, Giuseppe Ravegnaniho, Arriga Cajumioho, Titta Rosu, Francesca Floru, A. Spainiho. Od roku 1925 existuje v Itálii literární týdeník, *La Fiera Letteraria*, řízená Umbertem Fracchiou. Je třeba ještě zaznamenat *Baretti* a jeho kritiky: Maria Vinciguerru, Morra di Cavriana, atd. . . .

votu. Odtud ten vznik a prudký rozvoj popisných nebo autobiografických fragmentů, »viděných věcí«, směřování k realismu vždycky stylisovanému, ale v nejpřímější souvislosti s žitou zkušeností. První autobiografické pokusy datují se z doby *Voce* (Jahier, Slataper); dnes se pokus, jak se zdá, uchytil v nejšířším měřítku. V manifestu, který adresuje publiku, nové nakladatelství podtrhuje tendenci: Definici četných významných stránek nových spisovatelů bylo by snad možno začít jediným slovem — autobiografie — slovem chápaným v nejšířším a nejhlubším významu.«

Tuto autobiografickou tendenci, jejíž významné příklady podává Papiniho *Hotový člověk*, Slataperův *Můj bratr Carso*, Itala Sveva *Zeno*, nalezneme v *Cestě mládím* Lorenza Montana, stejně dobře jako v rozkošných vtipech Eugenia Giovannettiho nebo v Sbarbarových *Třískách* a u spisovatelů mladších, odstíněnou psychologismem u Giovanniho Comissa (*Přítav lásky*), zbarvenou exotismem u Piera Gaddy (*Liuba*), a ještě u Pietra Solariho, Marcella Galliana, Maria Groma, Raffaella Franchiho, Adolfa Franciho, Eugenia Montale, R. Calziniho, G.-B. Angiolettiho a zvláště živou a lehkou u Marca Rampertiho.

Italští neomystikové seskupení Guidem Manacordou směřují k prohloubení sebe sama; díla jako *Slepé cesty* Augusta Garsii, jako Pietra Zanfogniniho *Cestopis duše, která se hledá*, vrací se literárně do autobiografického žánru.

Kdyby se slovo autobiografie zdálo být nedostatečným k vyjádření tohoto nového hnutí, mohli bychom si vybrat slovo: zkušenost. Při vši nové italské literatuře rádi bychom mluvili o »realistickém experimentalismu«, který je jistou měrou protikladem hledání Emilia Cecchiho nebo hledání Giuseppe Ungarettiho, jejichž vliv však působí i na fantaisisty skupiny 900, a který by byl dosti souhlasný s jistým fašistickým — nebo přesněji mussoliniovským — realismem.

Co lze úhrnem téměř s jistotou rozeznat, je po dvaceti letech futuristického lyrismu, neoklasického formalismu, abstrakce a negace skutečného potřeba dotýkat se země a poznat podrobnosti.

Je tedy třeba odvodit z toho proroctví o zítřejší italské literatuře? To by znamenalo zapomenout, že ze všech evropských literatur literatura italská nejméně podléhá velkým kolektivním proudům, že je nejbohatší autonomními díly, protiklady a neočekávanými zákrutami.

OPRAVY

Str. 32 řád.	1	zdola místo (léto) čti léta.
» 48 »	1	» » (ostaně) čti ostatně.
» 60 »	9	» » (jím) čti jim.
» 64 »	14	shora čti: Jeho nepřátelé, aby se setřásl jeho jho, jak vidíme po r. 1918, sestupují skokem až k Leopardimu.
» 62 »	1	shora » (Bruna Cicognaniho) čti Bruno Cicognani.
» 66 »	5	» » (lásky) čti barky.
» 67 »	20	» » (provincialismů) čti provincialismy.
» 70 »	13	» » (Legname) čti Legnana.
» 70 »	14	» » (sejně) čti stejně.
» 71 »	23	zdola » (obrazech) čti obratech.
» 80 »	22	» » (satiry a to) čti satiry to.
» 83 »	2	» » (neotradicionalismu) čti neotradicionalism.
» 88 »	16	» » (čilý) čti čistý.
» 89 »	1	shora » (dobré »špatné) čti dobré a »špatné.
» 89 »	13	» » (kterého) čti které.
» 89 »	32	» » (podání) čti trvání.
» 89 »	10	zdola » (nemocné) čti všemocné.
» 96 »	16	shora » (bezprostřednosti) čti v prostřednosti.
» 96 »	13	zdola » (směr) čti směr.
» 100 »	4	» » (Properi, Palmasini) čti Prospero, Palmarini.
» 103 »	8	shora » (chovu) čti choru.
» 135 »	24	» » (fragmentaristou) čti fragmentistou.

Drobnější tiskové chyby opraví si čtenář laskavě sám.

JMENNÝ REJSTRÍK

A

Aganaor-Pompilj (Victoria), 100.
 Agnoletti, 111, 112.
 Albertazzi, 55.
 Albini, 31.
 Aleari, 20.
 Aleramo, 56.
 Alfieri, 12, 14, 24, 28.
 Allodoli, 62.
 Alvaro, 131, 140.
 Ambra (D'), 100.
 Amendola, 91, 92, 94.
 Amicis (De), 16, 21, 55.
 Amico (D'), 121.
 Ancona (D'), 31.
 Angioletti, 142.
 Aniante, 131, 140.
 Annunzio (D'), 13, 15, 16, 17, 30,
 35, 36, 41, 48, 51, 55, 59, 68—74,
 75, 78, 79, 85, 86, 98, 99, 112,
 116, 119, 132, 133, 135, 140, 141.
 Ansaldo, 133.
 Antona-Traversi (Giannino), 120.
 Antonelli, 121, 122.
 Apollinaire, 109, 114, 137.
 Ardigo, 32.
 Ariosto, 13, 14, 139.
 Augier, 120.

B

Bacchelli, 16, 132, 134, 135.
 Baldini, 119, 132, 135.
 Balzac, 39, 47.
 Barbarini, 67.
 Barbera, 24.
 Barilli (Bruno), 132, 135, 141.
 Barrès, 69, 71.
 Barrili (Anton-Giulio), 21, 57.
 Bartoli, 31.
 Bataille, 70, 101.
 Battiferri, 65.
 Baudelaire, 22, 69, 70, 134, 137.

C

Becque, 120.
 Bellonci, 50, 141.
 Beltramelli, 16, 42, 55.
 Benelli, 119, 120.
 Bergson, 85.
 Bernasconi, 111.
 Berrini, 121.
 Bersezio, 65.
 Bertacchi, 100.
 Bianchi, 22.
 Bismarck, 78.
 Bloy, 96.
 Boccaccio, 13, 50.
 Boiardo, 14.
 Boileau, 12, 61.
 Boine, 91, 111.
 Boito, 22.
 Bonelli-Cetov, 131.
 Bontempelli, 113, 122, 130, 138, 139.
 Borgese, 16, 89, 112, 116, 117.
 Bosis (De) 99.
 Bouilhet, 22.
 Bourget, 55, 57, 70.
 Bracco, 119, 120.
 Bragaglia, 131.
 Brocchi, 16, 57, 113, 117.
 Burzio 133.
 Butti, 47.
 Buzzi, 107.

Cadorna, 112.
 Cairoli, 25, 63.
 Cajumi, 141.
 Calderoni, 92.
 Calzini, 142.
 Camerana, 22.
 Campana, 111.
 Campanella, 21.
 Campanile, 119, 140.
 Cantoni, 56, 119.
 Capuana, 16, 33, 35, 36, 40, 41, 66,
 70.

Carcano, 22.
 Carduci, 12, 14, 15, 16, 23—29, 30,
 31, 32, 33, 34, 36, 45, 51, 55, 60,
 62, 68, 70, 73, 74, 75, 78, 79, 80,
 81, 83, 84, 90, 91, 98, 99, 100,
 101, 133, 139.
 Cardarelli, 132, 133, 134, 135, 138,
 139, 140.
 Casa (Della), 45.
 Castiglione, 45.
 Cavacchioli, 121, 123.
 Cavour, 52.
 Cecchi, 94, 133, 135, 136, 140, 141,
 142.
 Cena, 16, 56, 99.
 Cézanne, 109.
 Chateaubriand, 88.
 Chesterton, 136.
 Chiarelli, 121, 122.
 Chiarini, 29, 33.
 Chiesa, 99.
 Cicognani, 16, 59, 62.
 Civinini, 105.
 Claudel, 92, 94.
 Clermont, 115.
 Colette, 100.
 Collodi, 100.
 Comandini, 51.
 Comisso, 142.
 Comparetti, 31.
 Comte, 85.
 Coppée, 23.
 Corazzini, 102, 103.
 Corneille, 114, 89.
 Cossa, 120.
 Crébillon, 14.
 Cremona 22.
 Croce, 16, 17, 50, 65, 79, 84—89,
 90, 91, 92, 98, 100, 102, 107, 110,
 133, 134.
 Cuoco, 21.

Č

Čechov 131.

D

Dante, 12, 14, 19, 24, 75, 79, 106.
 Daudet (Alfonse), 57.
 Daudet (Leon), 57, 96.
 Debussy, 92.
 Deledda, 16, 36, 40, 41, 141.
 Descartes, 12, 86.
 Dickens, 57.
 Dossi, 16, 92, 111.
 Dostojevský, 47, 48, 69, 70, 92,
 140.
 Dreyfus, 56.
 Drieu La Rochelle, 54.
 Ducis, 14.
 Dumas syn, 120.

E

Einstein, 128.
 Elien, 78.
 Eliot, 57.
 Erkmann-Chatrian, 55.

F

Farina, 21, 57.
 Federzoni, 50.
 Ferrari (Giuseppe), 52.
 Ferrari (Paolo), 119.
 Ferrari (Severino), 16, 29, 30.
 Ferravilla, 58, 66.
 Ferrero (Guglielmo), 54.
 Ferrero (Leo), 131.
 Ferri, 51.
 Ferrieri, 133.
 Ferrigni, 61.
 Feuillet, 57.
 Flamini, 31.
 Flaubert, 32, 37, 47, 56, 73, 104.
 Fleres, 100.
 Flora 141.
 Fogazzaro, 15, 16, 44, 46—50, 54,
 67, 73, 86.
 Folgore, 107.
 Fort 102.
 Foscolo, 12, 19, 24, 30, 75, 139.
 Fracchia, 140, 141.
 France, 82, 91.
 Franchi, 142.
 Franci, 142.
 Frateili, 141.
 Freud, 83.
 Fucini, 16, 42, 58, 59, 60, 67, 119.

G

Gadda, 142.
 Galileo, 64.
 Gallian, 142.
 Gallina, 67.
 Garibaldi, 20, 30, 52.
 Gargiulo, 133, 135, 136.
 Garnett, 139.
 Garsia, 142.
 Gautier, 22.
 Giacosa, 119, 120.
 Giacomo (De), 16, 36, 41, 58,
 65—66.
 Gide, 72, 92.
 Giolitti, 53, 84, 96.
 Giovannetti, 142.
 Giotto, 67.
 Giulioti, 96.
 Gladstone, 78.
 Gobetti, 53, 54.
 Goethe, 39, 77, 124.
 Goldoni, 13, 45, 48, 59, 62.

Goncourtové, 15.
Gotta, 16, 57, 117.
Gounod, 39.
Gourmont, 109.
Govoni, 107.
Gozzano, 103, 104.
Graf, 29, 30.
Grasso, 58.
Gromo, 142.
Guerrazzi, 21, 60.
Guglielminetti, 100.
Guerrini (viz, Stecchetti).

H

Hardy, 14.
Hardy (Thomas), 39, 92.
Hegel, 17, 51, 85, 86.
Heine, 22, 28, 99.
Hoffmannstahl, 92.
Homer, 75.
Hugo, 19, 26, 70.
Huysmans, 70, 73.

I

Ibsen, 55, 69, 72, 92.
Interlandi, 138.

J

Jahier, 92, 94, 95, 112, 114, 115, 142.
James (W.), 92.
Jammes, 76, 101, 103, 105.

K

Kipling, 92, 135.
Kleist, 92.

L

Laforgue, 101, 102.
Landi, 130.
Laterza, 89.
Lemaitre, 90.
Leopardi, 12, 13, 19, 30, 69, 75,
77, 78, 118, 133, 137.
Linati, 16, 111.
Lipparini, 100.
Locatelli, 64.
Lodovici, 131.
Lombroso, 32, 96.
Lopez, 120.
Luccheni, 78.
Lucini, 111.
Luzzatti, 51.

M

Mac Orlan, 139.
Machiavelli, 12, 13, 45, 51.
Maeterlinck, 56.
Malaparte-Suckert, 16, 53, 54, 138, 139.

Mallarmé, 137.
Mameli, 20.
Manacorda, 142.
Manet, 92.
Mantegazza, 32.
Manzoni, 12, 15, 16, 19, 20, 21, 28,
30, 33, 45, 47, 54, 69, 89, 118, 133,
139.
Marconi, 100.
Marino, 13.
Marinetti, 17, 73, 74, 105—107, 133.
Marradi, 29, 30.
Martini, (Ferdinando), 16.
Martini (F.-M.), 105, 112, 123, 131.
Martoglio, 66.
Marx Karl, 51, 85.
Mascagni, 39.
Maupassant, 15, 32, 40.
Maurras, 50.
Mazzini, 52.
Mazzoni, 30.
Melegari, (Dora), 56.
Mercantini, 20.
Mérimée, 36, 39.
Michelstaedter, 16.
Mirbeau, 96.
Missiroli, 53.
Moineaux, 61.
Monaci, 31.
Monaldi, 65.
Montale, 142.
Montano, 133, 135, 142.
Montherlant, 54.
Monti (Giuseppe), 25.
Monti (Vincenzo), 12, 24.
Moreau (Hégésippe), 21.
Moretti, 16, 105.
Morro di Cavriana, 141.
Morselli, 120, 121.
Mortier, 123.
Musco, 58.
Mussolini, 16, 51, 53, 94, 137.

N

Negri (Ada), 100, 141.
Nencioni, 29, 62.
Nerval, 21.
Newton, 77.
Niccoli, 58.
Nietzsche, 13, 69, 70, 72, 104, 134.
Nievo, 16, 42.
Noailles, (Comtesse De), 71, 100.
Novalis, 92.
Novaro, 99.
Novelli, 62.

O

Ojetti, 100, 113, 117, 141.
Onofri, 111.

Oriani, 15, 16, 17, 42, 43, 44, 46,
50—54, 73, 92.
Orvieto, 100.

P

Palazzeschi, 107, 108.
Palmarini, 100.
Palmieri, 100.
Pancrazi, 141.
Pantini, 99.
Panzacchi, 29.
Panzini, 15, 16, 56, 68, 79—83, 92,
113, 117, 119, 141.
Paolieri, 61.
Papini, 15, 16, 62, 91, 92, 93, 94,
95—98, 106, 109, 110, 141, 142.
Parini, 12, 24.
Parodi, 31.
Pascal, 12.
Pascarella, 16, 58, 62, 65.
Pascoli, 15, 16, 17, 29, 30, 68, 73,
74—79, 83, 86, 94, 99, 101, 133.
Pastonchi, 99.
Paul (Jean) 92.
Pea, 16, 111.
Péguy, 50, 114.
Petrarca, 12, 13, 137.
Petroli, 58.
Pinchetti, 22.
Pirandello, 13, 15, 16, 18, 36, 41,
47, 55, 56, 66, 67, 68, 119, 121,
124—130, 149.
Poe, 22, 92.
Porta, 59.
Praga (Emilio), 22.
Praga (Marco), 119, 120.
Prati, 20, 60.
Prezzolini, 59, 91, 92, 93, 94, 95,
114.
Prosperi, 100.
Proud'hon, 23.
Proust, 76, 128.
Puccini (Mario), 112, 113, 117, 140.
Pulci, 14.
Puvis de Chavannes, 27.

R

Racine, 14.
Rafael, 67.
Rajna, 31.
Ramon, (Gomez de la Serna), 136,
140.
Ramperti, 142.
Ramuz, 94.
Ranke, 88.
Rapisardi, 29.
Ratti, 121.
Ravegnani, 141.

Ravel, 92.
Renan, 81.
Renard, 182.
Richepin, 34, 120.
Rimbaud, 92, 103, 109.
Robertis, (De), 93.
Roberto (De), 36, 40, 41.
Roccatagliarda-Ceccardi, 100.
Rolland, 92.
Rollinat, 34.
Romani, 31.
Rosa, 141.
Rosso, 109.
Rosso, (Di San Secondo), 16, 121,
123.
Rotrou, 14.
Rousseau (Celník), 92, 109.
Rovetta, 57.
Russo, 16, 65, 66.

S

Saba, 16, 111.
Sacchetti, 59.
Saffi, 133.
Sainte-Beuve, 28, 88.
Salgari, 100.
Salvemini, 94.
Sanctis (De), 86, 87, 134.
Sandová, 15, 71.
Sarfatti, 67.
Savinio, 133, 135.
Sbarbaro, 111, 142.
Scapigliatura (la), 21, 22, 23,
32, 33, 35, 92.
Scarron, 61.
Serao, 16, 36, 40, 41, 55.
Serra, 16, 51, 65, 81, 90, 91, 92,
94, 112, 113.
Shakespeare, 89.
Shelley, 29, 99.
Scawob, 139.
Siciliani, 99.
Sindici, 64.
Slataper, 16, 92, 94, 95, 142.
Soffici, 15, 16, 17, 62, 92, 93, 94,
95, 109, 109, 110, 112, 114, 115,
138, 139.
Solari, 131, 142.
Sorel, 50.
Spain, 141.
Spaventa, 86.
Spencer, 47, 51.
Stanghellini, 112, 113, 114.
Stecchetti, 16, 33, 34, 35, 101.
Stefani (De), 88.
Stendhal, 35, 36, 45, 114.
Suckert (viz Malaparte).
Svevo, 16, 56, 119, 142.

T.	Vergani, 119, 130, 140, 141.
Tarchetti, 22, 23.	Vergil, 75, 76.
Tennyson 79.	Verlaine, 65, 103.
Teresah, 100.	Verne (Jules), 100.
Testoni, 16, 67.	Verona (Da), 132.
Thovez, 91.	Viani, 16.
Tilgher, 90, 124.	Vico, 21, 86.
Tizián, 67.	Vinci (Léonardo da), 17, 55.
Tognetti, 25.	Vinciguerra, 141.
Tolstoj, 13, 55, 69, 70, 72, 78, 92, 97.	Vivanti, 100.
Tommaseo, 21.	Viviani 58.
Torelli, 120.	Voce (la), 17, 52, 72, 91—94, 101, 132.
Tozzi, 140.	Volta, 64.
Trilussa, 64.	Voltaire, 14, 61.
	W
U	Wagner, 70.
Uberti, 22.	Whitman, 69, 70, 72, 92, 99.
Ungaretti, 112, 133, 135, 136, 137, 138, 140, 142.	Y
Unruh, 54.	Yolanda, 100.
	Z
V	Zago, 58.
Vailati, 92.	Zanazzo, 64.
Valentin, 74.	Zanella, 20.
Valeri, 105.	Zanfognini, 142.
Valéry, 133, 136, 137.	Zanichelli, 25, 28, 74.
Vallardi, 28, 34—39.	Zingarelli, 31.
Vallardi, 28.	Zola, 32, 57.
Verga, 15, 16, 32, 34—39, 41, 43, 47, 66, 67, 70, 120, 126.	Zuccoli, 47, 55, 100.

OBSAH

ÚVODEM	9
KAP. I. CELKOVÝ POHLED A PŮDORYS	11
I. Literatura Itálie a literatura „Italů“ str. 11. —	
II. Regionalismus a imperialismus; umění užtkové a umění čisté; italianismus a evropeismus; tradi-	
cionalismus a modernismus, str. 15.	
KAP. II. REAKCE PROTI MANZONIMU A TRIUMF	
CARDUCCIHO	19
I. Manzoniismus v roce 1870, str. 19. — II. <i>Scapigliatura</i> čili milánská bohema, str. 21. —	
III. Giosuè Carducci (1835—1907), str. 23. —	
Škola Carducciho, str. 29.	
KAP. III. GIOVANNI VERGA A VERISMUS	32
I. Kořeny a teorie verismu, str. 32. — II. Giovanni Verga (1840—1922), str. 34. — III. Veristé a regionalisté, str. 40. — IV. Veristické romány Alfreda Orianiho, str. 42.	
KAP. IV. PSYCHOLOGICKÁ A SOCIÁLNÍ LITERATURA OD	
FOGAZZARA K ORIANIMU	44
I. Severní Itálie a psychologická a sociální tradice, str. 44. — II. Antonio Fogazzaro (1842—1911), str. 46. — III. Alfredo Oriani (1852—1907) a politická literatura, str. 50. — IV. Psychologičtí romanopisci a romanopisci sociální, str. 55.	
KAP. V. LITERATURA DIALEKTICKÁ	58
I. Situace dialektické literatury po sjednocení, str. 58. — II. Toskánští, str. 59. — III. Římští, str. 62. — IV. Neapolští, str. 65. — V. Sicilští a Sardinští, str. 66. — VI. Milánští, Benátští, Boloňští, str. 66. — VII. Vliv dialektické literatury, str. 67.	

KAP. VI. NA ROZHRANÍ DVOU STOLETÍ: D'ANNUNZIO, PASCOLI, PANZINI	68
I. Gabriele D'Annunzio (1863), str. 68. — II. Giovanni Pascoli (1855—1912), str. 74. — III. Alfredo Panzini (1863), str. 79.	
KAP. VII. ODBOŘÍ KRITIKY: OD BENEDETTA CROCEHO K HNUTÍ „LA VOCE“	84
I. Francesco de Sanctis (1817—1883); Benedetto Croce (1886), str. 84. — II. Jiní kritikové, str. 89. — III. Hnutí „La Voce“, str. 91. — IV. Spisovatelé skupiny „La Voce“; Giovanni Papini (1881), str. 94.	
KAP. VIII. CREPUSCOLAROVÉ, FUTURISTÉ A FRAGMENTISTÉ	99
I. Různí spisovatelé v letech 1890—1905, str. 99. — II. Crepuscolarové: Guido Gozzano (1883—1916), str. 100. — III. Futuristé: F. T. Marinetti (1878), str. 105. — IV. Fragmentisté: Ardengo Soffici, str. 109.	
KAP. IX. VALKA A LITERATURA	112
I. Spor o přijetí nebo odmítnutí války, str. 113. — II. Voják v bitvě, str. 114. — III. Italská psychologie války a doby poválečné, str. 116.	
KAP. X. HUMORISM, LUIGI PIRANDELLO A DIVADELNÍ JARO	119
I. Divadlo v letech 1870 až 1914: Napodobování Dumase syna, verismus, ibsenismus, str. 119. — II. Příchod humorismu na divadle a „groteska“, str. 120. — III. Humor a divadlo Luigiho Pirandella (1867), str. 124. — IV. Vliv pirandellismu, str. 130.	
KAP. XI. OD „RONDY“ K „900“ K „STRAPAESE“	132
I. Neoklasická reakce a skupina „Rondy“, str. 132. — II. Emilio Cecchi (1884) a Giuseppe Ungaretti (1888), str. 135. — III. Fašismus a literatura: „900“ a „Strapaese“, str. 137. — IV. Situace italské literatury na počátku roku 1928, str. 140.	
OPRAVY	143
JMENNÝ REJSTŘÍK	144

SEMINÁRNÍ

Státověd.



KNIHOVNA

oddělení